

NEO REALISMO IN TERZA PAGINA

ISTANTANEE DI STORIA
DALLE COLLEZIONI
DELL'EMEROTECA
DEL POLO BIBLIOTECARIO
PARLAMENTARE

Biblioteca del Senato
"Giovanni Spadolini"



A cura di Renata Giannella, Rossella Di Carmine, Desirée de Stefano

Si ringrazia Roberto Zanetti

Progetto grafico di HaunagDesign

Biblioteca del Senato "Giovanni Spadolini", 2013

BIBLIOTECA DEL SENATO "GIOVANNI SPADOLINI"

NEOREALISMO IN TERZA PAGINA

ISTANTANEE DI STORIA
DALLE COLLEZIONI DELL'EMEROTECA
DEL POLO BIBLIOTECARIO
PARLAMENTARE

Introduzione

Fatta l'Italia, nel 1861, bisognava ancora fare gli italiani: la famosa frase attribuita a Massimo D'Azeglio indica in realtà l'inizio di un percorso, quello verso un'identità nazionale e un comune sentire, ancora decisamente da costruire. È in questo contesto che si sviluppa in Italia la prima stampa "libera" – secondo la codificazione dello Statuto Albertino –, con l'obiettivo di organizzare il consenso intorno alle istituzioni del nuovo Stato e di formare un'opinione pubblica nazionale.

Il giornalismo "moderno" in Italia era nato durante il periodo giacobino, quando la Francia era il punto di riferimento per tutta la società italiana progressista. Durante il periodo napoleonico, poi, erano comparsi molti "Monitori" italiani secondo il modello del «*Moniteur Universel*» francese, indicato da Napoleone come il miglior quotidiano esistente. Non è dunque difficile comprendere il motivo per cui nel nostro Paese prevalse il "modello francese" di giornalismo, fatto soprattutto da letterati, poco interessato alla presentazione della pagina, che privilegiava le notizie politiche su tutte le altre e si mostrava poco incline alla cronaca. Al contrario, l'indicazione del modello "anglo-americano", di stampo più popolare, rimase pressoché sconosciuta in Italia, se non fosse per l'unico esempio fortemente voluto da Dario Papa, direttore del quotidiano «*L'Italia*» dal 1883 al 1889. Papa – che aveva avuto modo di studiare da vicino i modelli della stampa americana, e che proprio a tale scopo era stato inviato a New York dal «*Corriere della Sera*» – aveva attentamente sottolineato le distanze che separavano il giornalismo italiano dal modello popolare anglo-americano. Mentre i giornali americani utilizzavano uno stile chiaro, con articoli brevi e senza "risvolto" (cioè privi di continuazione alla pagina seguente), e titoli su più colonne, i

giornalisti italiani si sentivano uomini di lettere e di conseguenza rifuggivano l'idea che un giornale potesse essere un veicolo di notizie, preferendo considerarlo quasi un'Accademia. In altre parole, a detta di Papa, in Italia il giornale si faceva seduti ad una scrivania e non sulle strade e fra la gente. Le posizioni di Dario Papa non furono gradite dal «*Corriere della Sera*» che lo allontanò dalla redazione, e il giornalista di lì a poco fondò un nuovo giornale «*L'Italia del popolo*» che ebbe, però, un'impostazione prevalentemente politica, tanto che nel 1900 sarebbe diventato l'organo ufficiale del Partito Repubblicano.

Paradossalmente il "fallimento" dell'impostazione di Dario Papa creò le condizioni per la nascita della Terza pagina. Infatti il nostro giornalismo continuò a seguire il modello francese, fino a realizzare, però, un progetto tutto italiano come quello della Terza che interrompeva il sequenziale flusso delle notizie per offrire un momento di studio e di meditazione, dando vita ad un sodalizio di grande successo tra giornalismo e letteratura.

Nonostante il successo risulta tuttavia difficile indicare una data di nascita precisa della Terza, anche se gran parte della critica la fissa convenzionalmente all'11 dicembre 1901 allorché Alberto Bergamini, direttore de «*Il Giornale d'Italia*», decide di dedicare una intera pagina alla rappresentazione romana della *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio. In realtà la pagina culturale nasce da passaggi graduali che rendono la sua origine assai più problematica, mentre non ci sono dubbi sul fatto che nel giro di pochi anni la Terza diventa un vero punto di riferimento letterario e culturale, anche grazie alla scelta di "terzapaginatisti" d'eccezione.

Molti i cambiamenti della Terza pagina nel corso degli anni ma è nel secondo dopoguerra,

quando la cultura assume un ruolo di primo piano per il suo stretto rapporto con la politica, che la pagina culturale dei giornali assume un ruolo insostituibile. Sono gli anni in cui gli intellettuali partecipano in prima persona alla nuova vita democratica del Paese, dando vita a una serie di riflessioni sulla funzione della cultura nell'educazione delle masse e nell'emancipazione delle classi popolari. Ma sono anche gli anni del fermento del Neorealismo di cui la Terza pagina diviene non solo scenario privilegiato e testimone ma anche protagonista primario. Dalla letteratura al cinema, dal teatro alla pittura e alla fotografia, sulle pagine dei giornali recensori e recensiti si scambiano spesso i ruoli, dando vita ad un ininterrotto dialogo che contribuisce a definire progetti e aspettative della neonata Repubblica italiana. In quegli anni di povertà e di speranze la Terza pagina concorre a creare quella identità nazionale e quel comune sentire, che l'Unità d'Italia aveva messo al centro dei suoi obiettivi.

L'Emeroteca del Polo bibliotecario parlamentare, con l'esposizione dedicata al «*Neorealismo in Terza pagina*», presenta le testimonianze di quella storia e di quel cambiamento attraverso la riproduzione di giornali presenti nelle sue collezioni.

RENATA GIANNELLA

La "Terza", una pagina tutta italiana

«Palestra del bello scrivere» e fiore all'occhiello della produzione giornalistica italiana, la Terza pagina, dedicata interamente alla cultura, fa il suo ingresso nei quotidiani italiani agli inizi del Novecento, realizzando un sodalizio di grande successo tra giornalismo e letteratura. «Fonte viva di cultura e formatrice di stile, lettura attesa e desiderata dal pubblico», la Terza risponde alla volontà di informare anche i lettori non specialisti su quanto avviene nella letteratura e nelle arti, con uno spirito originale e innovativo e con un linguaggio divulgativo, discorsivo e vivo. Oltre che informare e intrattenere, alla pagina culturale spetta anche il merito di facilitare la circolazione di idee e opinioni, svolgendo - con quell'autorevolezza unica che la contraddistingue sin dall'inizio - il ruolo di una «madia dov'era ogni dì a levitare il buon pane d'una discussione libera e aperta e magari polemica, di tono pressoché sempre civile». Alla sua fortuna e alla sua invidiabile ascesa concorrono tuttavia anche delle specificità di segno negativo e tutte italiane, che possono essere ricondotte alla fragilità della società civile, alla debolezza del ceto intellettuale, all'arretratezza del sistema informativo ed editoriale e alle scarse risorse cui poteva attingere chi si votava alla carriera delle lettere. Come ricorda Giulio De Benedetti, dal 1948 ventennale direttore de «La Stampa», «in un paese come il nostro, ove scarsissime sono sempre le riviste (e volentieri troppo specializzate), in un paese ove il libro non ha grande diffusione, la terza pagina divenne la lettura preferita, culturale, narrativa, critica, fantasiosa di innumerevoli persone che ancor oggi dedicano un'ora al giorno ad apprendere informazioni curiose, a conoscere i libri nuovi, ad affrontare problemi artistici, od a svagarsi semplicemente tra gli articoli di varia filosofia e politica e tra le corri-

spondenze degli inviati speciali. Il pericolo è quello di fare una terza pagina magari nobilmente culturale, ma troppo lontana da ciò che è vivo ed attuale, da ciò che è giornalistico. L'equilibrio tra il sicuro prestigio culturale e la scioltezza, la piacevolezza, l'immediatezza che son proprie dello scrivere giornalistico, è il punto difficile da raggiungere per questo angolo di giornale». È comunque innegabile che la Terza rappresenta uno spazio proficuo per la crescita culturale del Paese, un biglietto da visita di prestigio per il giornale e una fonte di sostentamento per gli scrittori. Nonostante il successo, risulta tuttavia difficile indicare una data di nascita precisa della Terza. Per alcuni deriva dallo sviluppo dell'articolo culturale di risvolto che dalla prima prosegue in seconda pagina, introdotto da Eugenio Torelli-Violler per il «Corriere della Sera», per altri dai supplementi letterari settimanali di fine Ottocento, soprattutto il «Fanfulla della Domenica», e per altri ancora dal romanzo di appendice. Sicuramente la Terza non è da subito riconoscibile all'interno del giornale, né nasce in maniera consapevole. Infatti la materia letteraria e di varietà non ha inizialmente una posizione fissa, ma continua ad oscillare per diversi anni fra la prima, la seconda e la terza pagina, senza contare che la misura dell'articolo spesso non va oltre le due colonne. Nonostante questo, gran parte della critica fissa convenzionalmente all'11 dicembre 1901 la data di nascita della Terza pagina. Quel mercoledì, il numero 25 de «Il Giornale d'Italia» - diretto da Alberto Bergamini - anziché essere composto da quattro pagine come sempre nei giorni feriali, esce di sei come di solito avveniva la domenica: di quelle sei pagine una è interamente dedicata alla rappresentazione romana della *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio.

“La terza pagina nacque dalla Francesca da Rimini”
Il Giornale d'Italia
Roma
4 maggio 1955, p. 3.



La Tribuna
Roma
8 dicembre 1913, p. 3.

“La prima di Parisina
alla Scala”
La Tribuna
Roma
17 dicembre 1913, p. 3.

li, Raffaele De Cesare, Antonio Fogazzaro, Luigi Capuana, Federico de Roberto, Luigi Pirandello, Cesare De Lollis, Attilio Momigliano, Salvatore Di Giacomo, Alfredo Panzini, Enrico Panzacchi, Pasquale Villari, senza dimenticare il contributo di Benedetto Croce.

Sin dai primissimi anni del '900 lo spazio dedicato alla cultura all'interno dei quotidiani, seppure sempre con un carattere frammentario e privo di sistematicità, si fa progressivamente più consistente anche in altri giornali romani, come «*La Tribuna*» vicina alla sinistra moderata, la «*Vita*» di stampo liberale-radicalo antigiolittiano, il cattolico «*Corriere d'Italia*», e poi ancora la repubblicana «*La Ragione*», l'«*Avanti!*», «*L'Ida Nazionale*» e il liberale «*Tempo*».

Se a Bergamini spetta il merito di aver ideato una pagina monografica dedicata interamente alla cultura, tuttavia è al «*Corriere della Sera*» che secondo alcuni si deve la struttura della Terza pagina così come è arrivata fino a noi, e «nella quale cultura e giornalismo, saggio, racconto, poesia si fondono con i grandi reportages». Già da tempo il giornale milanese dedicava spazio alle notizie culturali nell'articolo di risvolto o in terza, dove apparivano delle *Note artistiche* o *Cronache teatrali*, ma è grazie alla capacità dei fratelli Albertini, Luigi (il direttore) e Alberto, insieme a Ugo Ojetti ed Ettore Janni, che il giornale si fa particolarmente vivace e innovativo, rifuggendo sia gli eccessi di accademismo, sia quelli delle avanguardie.

Dopo un'iniziale fase di sperimentazione nel giornale milanese così come ne «*Il Giornale d'Italia*», quella «pagina-laboratorio» costituita dalla Terza inizia a «strutturarsi come pagina culturale complessiva sul finire del 1906, quando accanto all'articolo di risvolto diventato elzeviro, compaiono qua e là articoli brevi e lunghi di argomento letterario, storico o artistico».





Tra i giornali del nord Italia, molto accurata è la Terza de «*La Stampa*», che abbandona l'articolo di risvolto nel 1907, e che si distingue per spregiudicatezza, fantasia, gusto della novità e per lo spazio concesso alle letterature straniere contemporanee. Nel 1909 la Terza fa la sua apparizione anche su un altro giornale milanese, il «*Secolo*».

Nel giro di poco tempo la Terza pagina diventa un vero punto di riferimento letterario e culturale, soprattutto grazie alla scelta di «terzapaginatisti» d'eccezione, ai quali i giornali chiedono l'esclusiva e tra cui meritano di essere ricordati Verga, Simoni, De Roberto, Alvaro, Panzini, Giacosa, D'Annunzio, ma anche grandi scrittrici come Grazia Deledda e Ada Negri.

La Grande Guerra e poi il regime favoriscono il consolidamento della pagina culturale. Va però detto che durante il Ventennio la componente informativa della Terza pagina diminuisce, così come emerge una minore propensione per la saggistica a favore di una focalizzazione sulla letteratura che in questo periodo guarda con molta attenzione ai classici. Nella letteratura italiana contemporanea tra i generi più recensiti domina invece la prosa d'arte – e in generale si registra una prevalenza della prosa sulla poesia – con un'affermazione crescente dei nuovi narratori e una conseguente compresenza di scrittori di generazioni diverse. E proprio in questo periodo la Terza del «*Resto del Carlino*», sotto la direzione di Mario Missiroli, diventa la vetrina «degli ingegni più promettenti» del panorama letterario, come Giuseppe Prezzolini, Giovanni Papini, Emilio Cecchi, Umberto Saba, Marino Moretti, Pietro Pancrazi e Corrado Alvaro.

Negli anni Trenta, anche sulla spinta della propaganda coloniale che porta gli inviati a seguire l'andamento delle campagne imperialistiche, la Terza inizia a consolidarsi sempre più in una

struttura, secondo una formula articolata su tre pezzi: in apertura l'elzeviro al massimo di due colonne; al centro, il *reportage*, il racconto di viaggio e la corrispondenza dall'estero; di spalla, su una o due colonne, curiosità, polemiche o segnalazioni, con in basso un riempitivo, uno spazio variabile con contenuti misti, dalle recensioni degli spettacoli ai *Libri ricevuti*.

Erede dell'articolo di risvolto dedicato inizialmente al dibattito di argomenti politici, economici e sociali, che passa dalla prima alla terza nel momento in cui inizia ad abbracciare temi culturali e letterari, l'elzeviro – così chiamato dal nome del carattere tipografico di origine olandese in cui veniva redatto – rappresenta il simbolo per eccellenza del compromesso tra letteratura e giornalismo. L'elzeviro si caratterizza come un pezzo di pura letteratura, un brano di divagazione, di fantasia o un saggio di critica letteraria, destinato nel tempo ad affermarsi come genere letterario. Da molti viene definito come un vero e proprio esercizio di stile «elegante ed evanescente», quasi un segno di riconoscimento, una sorta di «tessera di appartenenza alla consorceria dei letterati» e per questo motivo da molti viene anche criticato.

Se l'elzeviro rappresenta l'emblema dell'autorevolezza e del prestigio del giornale, di sicuro non rappresenta totalmente la Terza. Come ricorda Dino Buzzati in un bell'articolo dal titolo *La parola all'elzeviro*, pubblicato sul «*Corriere della Sera*» del 22 settembre 1948, questo «signore della terza pagina» ha pure dei «collegi di pagina, gli articoli di viaggio [...], le inchieste, i *reportages*, le rivelazioni pane dei nostri giorni».

Il resoconto di viaggio, il *reportage* diviene ben presto una presenza importante nella composizione della pagina culturale. Qui è il «*Corriere della Sera*» a fare scuola. Nonostante il genere fosse già noto e tra i precedenti illustri si possano

ricordare i lavori di Edmondo De Amicis, al giornale milanese spetta il merito di aver lanciato la figura di un nuovo giornalista: il grande inviato viaggiatore. Penne indiscusse del genere sono Luigi Barzini *senior*, di cui restano, tra le altre, le straordinarie corrispondenze da Pechino durante la rivolta dei Boxer, e poi Emilio Cecchi ai cui resoconti si deve la "scoperta" italiana dell'America, ma anche Corrado Alvaro corrispondente da Parigi per il «Mondo» e da Berlino per «La Stampa». Nel dopoguerra non si possono dimenticare i contributi di Malaparte e Piovene, un caso a sé è quello dei resoconti di Alberto Moravia che sembrano seguire «le strade di un oscuro incantamento». Se nel Ventennio il *reportage* risponde prevalentemente ad un'esigenza di evasione ed esotismo, nel dopoguerra si caratterizza invece per il gusto della scoperta, per la volontà di denuncia, senza tralasciare l'orientamento ideologico. Nasce una generazione di giornalisti che si fa conoscere anche grazie alle grandi "inchieste-racconto" e che contribuisce - come evidenzia Indro Montanelli - alla nascita di un rapporto più diretto tra autore e pubblico anche sul piano linguistico.

Tra il 1925 e il 1945 si determinano anche alcuni fenomeni che trovano pieno sviluppo nel secondo dopoguerra: la piena affermazione degli scrittori-giornalisti, la nascita di pagine letterarie settimanali nei giornali, il proliferare di premi letterari, il nuovo spazio della narrativa all'interno dei consumi culturali. Tra i giornali che in questi anni sperimentano e innovano la Terza va ricordato «L'Ambrosiano», pubblicato a Milano dal 1922 al gennaio 1944. Il giornale, in sintonia con i consumi culturali di un pubblico medio borghese, introduce una settimanalizzazione *ante litteram* dei contenuti della Terza, con pagine tematiche su letteratura, sport, musica e arte. Il mercoledì - giorno scelto per la pubbli-

Anno 99 - Numero 25

PERCHE' HA FORTUNA SOLTANTO IN ITALIA?

La «terza pagina»

Reita intese che quell'invenzione del giornalismo, chiamata terza pagina (ed è effettivamente la terza pagina dei giornali, la maggioranza, che l'hanno inventata), è una specialità italiana. Lo dimostra con abbondanza premiativa di informazioni e di testimonianze Enrico Falqui, e terzopagista a lui stesso e critico letterario a cui non dobbiamo molto per la nostra formazione. Il suo libro (Natura "terza pagina", editore Cuneo) è una brillante e ragionata affermazione dell'attività perseguita d'una specialità, come ha detto, italiana, che trova i suoi motivi nel carattere e nella storia del nostro popolo.

Che cosa sia la terza pagina, sembra strano spiegarlo a chi l'ha sotto gli occhi. Io stesso sto scrivendo un articolo di terza pagina, e precisamente quello che l'apre, l'editoriale. Dai suoi fondamenti la terza pagina è stata concepita come un punto d'incontro fisso e una mediazione fra i giornalisti e gli scrittori, che potevano in alcuni casi rimanere distanti, in altri scollarsi dai pari. Raccolge insieme articoli di varia natura, d'informazione culturale (filosofia, psicologia, religione, arti, storia, scienze ecc.), opere di specialità, piccoli saggi critici che intendono superare il livello della recensione, articoli di viaggio forniti dagli inviati speciali che aspirano ad avere una qualità letteraria, spesso vicini al saggio o al episodio di romanzo, e qualche volta fatti da romanziere celebri. Talvolta, ogni sempre messo specialmente nell'editoriale, uno scrittore se ne serve per esprimere a suo piacere un commento della sua opera, una novella breve, un ricordo, un ritratto, senza nessun rapporto con l'informazione: in questo caso lo scrittore s'informa su se stesso, e la notizia è lui.

La data ufficiale di nascita della terza pagina è il 1908 (il Giornale d'Italia diretto da Bergamini), ma subito si dirupò perché era ancora sconosciuta. Nei primi vent'anni dell'Unità il giornale italiano era esclusivamente politico, quasi sempre portavoce di parlamentari sbrigativi, e di piccola tiratura. Poi, per at-

trarre il pubblico, cominciarono a mescolarsi confusamente articoli di colore e di variati, le cronache mondane, i romanzi d'appendice, perfino poesia e novelle. Al principio del secolo, in un giornalismo ormai giunto a un alto grado di sviluppo, tutto questo si concentrò e si organizzò nella terza pagina, un organismo che però prese subito caratteristiche diverse. Numerosi uomini eminenti (Croce, D'Annunzio) si servirono della terza pagina per pubblicare alcune prime della loro opera filosofica o artistica.

Fuori d'Italia non esiste una terza pagina con i contenuti precisi che ha assunto presso di noi. Non che il giornalismo straniero non compia anche un ufficio d'informazione culturale. Passando oltre le differenze, spesso forti, tra il giornalismo di un paese e quello dell'altro, e tenendosi sulle generali, nei giornali stranieri l'informazione culturale è sparsa in varie pagine, in articoli quasi sempre brevi, mescolata all'analisi; oppure convogliata in supplementi letterari settimanali, che spesso mutando il formato avrebbero lo spessore di un libro, e che escono a giorno fuso. Gli agguerriti le riviste di cultura e di letteratura, ben più diffuse che tra noi. Alcuni generi vi compaiono raramente; per esempio, l'articolo di viaggio, nel quale l'inviato narra le sue impressioni soggettive, descrittive la natura, evocative caratteri, cerca di rendere l'ambiente partecando dalla sua esperienza privata.

Il mestiere di giornalista e quello di scrittore sono poi, specie nei paesi anglosassoni, salvo eccezioni, ben distinti, né il giornalismo ambisce a diventare scrittura, ad eccitare: il maggior giornalista americano vivente, Walter Lippmann, ha scritto migliaia di articoli e soltanto due libri (di carattere giornalistico). Egli tiene molto di più all'articolo che produce effetto il giornale in cui esce e non opera, e come regola l'articolo americano non intende perpetuarsi passando in un volume. In questo caso sarebbe considerato poco giornalistico, cioè inadatto allo scopo.

Il giornalismo italiano si è

configurato nel modo opposto, e di questo la terza pagina è solo il segno più evidente. Le ragioni sono più d'una. La spaziosità tra giornalismo e letteratura è tanto più stretta quanto più un popolo, per ricchezza, per tradizione esita o per altri motivi, legge abitualmente libri e riviste specializzate. Un popolo come il nostro, in cui la maggioranza di chi leggeva, almeno fino a ieri, leggeva soltanto il giornale, voleva trovarvi di tutto, il giornale, la rivista e il libro.

Specialmente gli stateristi, con la firma di scrittori noti, erano letti da molti che non avevano voglia di leggere libri (testimonianza di Papini). Infatti i primi promotori della terza pagina, oltre a trovarsi un raccontino, parlavano di servire con esattezza all'informazione intellettuale e artistica del popolo italiano, che ne aveva un particolare bisogno. Dal canto loro gli scrittori, che non trovavano da vivere con i loro libri, e soffrivano d'isolamento in un popolo dove i lettori di libri erano pochi, rivolti a una classe, rialzavano la linea divisoria tra giornalismo e letteratura, diventavano giornalisti, e poco o nulla, al contrario, l'emulazione letteraria dei giornalisti venì a proprio. Era l'unico modo per trovare guadagno, popolarità, calore. Il pubblico si ritrovò a un giornalismo che, tutto escluso ma non solo, a guardarsi, nella terza pagina e continuò ad esserlo. E data la situazione italiana, gli effetti della terza pagina furono buoni.

Il pubblico italiano conosce, grazie al giornale, i suoi scrittori. La diffusione della cultura, la conoscenza delle idee, avvennero soprattutto col tramite del giornale. Vi furono anni in cui a un articolo di terza pagina era un avvenimento. Oggi a questo vantaggio ritengo che possiamo aggiungere un altro. Il giornalismo, la fusione tra giornalisti e scrittori, costituì una cura energica della lingua, contribuì a togliere alla lingua italiana scritta la sua rigidità accademica, il distacco tra scritto e parlato. Anche a questo si deve un abbinato alcuni una lingua italiana evoluta, capace d'esprimere tutto, i concetti difficili come la realtà comune.

Qualche parola merita quella intenzione e si stante che, nella terza pagina, fu l'editoriale, destinato spesso a raccogliere gli scritti più lontani dall'attualità, società, fantasia, ricordi personali e saggi in miniature. L'editoriale, che in molti casi prese forma di a prosa d'arte, una specie di poemetto in prosa, diverso, e Falqui insisteva su questo punto, un genere letterario; anzi, per un certo periodo, un genere letterario predominante nella nostra letteratura. Diacrono se sia stato un bene o un male è ocioso. Si tratta ormai, salvo gli stralci di un fano letterario storico, e sempre la letteratura si è configurata sulle necessità e le richieste del momento, sugli argomenti dei quali poteva disporre, sfoltandosi di ricchezza il miglior periodo.

Molti libri di quel periodo, tra quelli duranti, sono raccolte di elevati. Lo scrittore con intenti d'arte doveva esaurire il proprio argomento in poco spazio, al massimo dei colori. Un componimento d'arte così succinto doveva essere, anzitutto, ben curato, limato, levigato, senza un atomo di riluttanza o una smorfia. Poi bisognava concentrarsi, perché raggiungesse il segno, un massimo di tensione, di scurezza, di intensità e di profondità, che in uno scritto di maggior lunghezza si sarebbero dilate; e poi ottenere un ritmo stretto e culmine, per lo più, nella chiusa. L'editoriale d'arte fu paragonato al sonetto o lo stesso ricordo un elevatissimo. G. A. Borgese, dire che bisognava scriverlo come una canzone, naturalmente percherché.

Merito il genere, nel suo momento, raggiunge risultati di valore indubbio (Perciò rossi e altre esecuzioni di Emilio Cecchi sono forse l'esempio più perfetto), è probabile che gli scrittori formati in quella disciplina abbiano trovato qualche difficoltà quando è cambiato il gesto. Avevano fatto la mano a uno scrivere un po' concreto, in punta di piedi, senza riposi, pause, passaggi ampi; al capello quasi epigrafico e chiuso che corre subito alla sua acme, il con-

trario della scrittura fluida, distesa, piana, che ritarda e distribuisce gli effetti, richiama dalla narrazione o almeno dalla narrazione normale.

L'ultima domanda da porsi è se la terza pagina sia ancora utile, e quale sarà il suo destino. Parecchi giovani scrittori, per ragioni diverse, si sono accostati all'editoriale. Alcuni dei caratteri della situazione italiana che hanno fatto nascere si sono molto attenuati. Il pubblico italiano legge più libri (ma non riviste letterarie). Esistono giornali che hanno rinunciato alla terza pagina, sostituendovi pagine d'informazione culturale e di interventi su questioni del giorno, come o senza un impegno politico evidente ed eliminando gli articoli più lontani dall'attualità, praticati di «bella letteratura» esornativa. Per questo non ritengo che, dove c'è e funziona, la terza pagina si produca facilmente.

Conservando il suo schema, nonostante i rischi delle vecchie staterie, ha già cambiato modo. Gli articoli d'informazione critica e d'interesse sono sempre più numerosi, a scapito delle novelle, abolite in qualche giornale, e collocate altrove in altri come un inserto. E' ormai abbastanza raro il caso, finché in qualche giornale dei più tradizionali, degli articoli caduti come dal mondo della Luna, nei quali lo scrittore affonda al giornale quello che gli sta in mente. La terza pagina diventa più pianificata, cioè più analizzata col reso, come parte essenziale di un programma di informazione vasto e differenziato. E' possibile, e ritengo giusto, che in questa strada i giornali andranno avanti per un pezzo.

Del resto, ciò che conta non è la formula né il numero della pagina, ma il concetto che l'attualità è fatta di diversi piani, non deve sempre soffocare il lettore nella «nobilita» vana della curiosità e dei fatti irruenti, né presentarsi misep, arida, monotona; che la cultura e l'arte sono realtà ed hanno un peso sulla vita di tutti, tanto che ignorarla è segno di debolezza. Questa è qualcosa ricavato dal libro di Falqui, che non interessa soltanto la parte del mestiere.

GUIDO PIOVENE
 "La terza pagina"
 La Stampa
 Torino
 30 gennaio 1965, p. 3.

9



Il Resto del Carlino
Bologna
3 marzo 1937, p. 3.

DINO BUZZATI
"La parola all'elzeviro"
Corriere della Sera
Milano
22 settembre 1948, p. 3.

Mercoledì 22 settembre 1948

LA PAROLA ALL'ELZEVIRO

Io, Elzeviro, signore della terza pagina, stabilito in questo preciso luogo da tempo immemorabile, che ho navigato negli anni più difficili battendo bandiera dei massimi scrittori, io, grande Elzeviro, suprema palestra letteraria, sognato nelle notti di primavera come bene irraggiungibile dai romanzi di vent'anni, io da qualche tempo, come i martiri sfortunati, ricevo messaggi anonimi. Arrivano in busta chiusa, la carta non ha niente di speciale, la calligrafia varia per lo più di volta in volta, ma, devo riconoscerlo con dispiacere, denota una certa inesperienza, il testo è breve, brevissimo, spesso di un'unica parola.

Alle volte, confesso, mi associo un poco, dormicchio, fo la senza, è forse questione di letizia. Vecchio signore, avrà pure ogni tanto il diritto di riposare. Da decenni e decenni non c'è mattina che non mi presenti in linea, fresco, sbarbato, col vestito nuovo, senza una macchia di rufuso, sempre nel nobile carattere tipografico che mi dà il nome. E l'orario è duro: come un generale che si rispetti, mi tocca alzarmi all'ora stessa delle reclute e dei subalterni, insieme alle ultime notizie: la crisi in Francia, la strage del pastore pazzo, il necrologo dell'industriale ucciso nella notte e di questi tempi, ahimè gli incidenti di Berlino. Chi avrebbe altrettanto resistito? Anche quando la guerra ridusse i giornali a due paginette miserabili, perfino allora mi battevo. Non più al mio posto, si capisce, che era stato abolito, ma c'ero sempre. Mi stringevo, con sforzo ragomitolavo la bella coda abituata a spaziare nelle colonne successive, risparmiavo agverbi ed aggettivi pur di non restare assennati. Al mio fianco catastrofici ed ecatombi: io parlavo d'altro, delle vecchie cate cose più o meno perdute, o raccontavo agli uomini storie inventate, avventure, amori. Mi sembrava, perdonate, che loro fossero come dei bambini malati e io una mamma che cercasse di farli addormentare. E' poi questo gran delitto se ogni tanto mi appisolo sulla poltrona? Quando mi risveglio trovo una busta con su scritto: A. S. E. Elzeviro.

La prima giunta circa due anni fa, mi riuscì al momento incomprensibile. In mezzo al foglio c'era una parola sola: « Museo! » e niente altro. Era un invito — mi chiesi — a occuparmi

mi delle collezioni d'arte antica? Dopo tutto sarebbe stato un tema adatto alla mia eminentissima condizione. Ma giusto cinque giorni prima ero entrato in argomento, non potevo a così breve intervallo rischiare di ripetermi. Poi giunse la seconda che mi fece intendere come quel « Museo! » fosse rivolto direttamente a me, quale attributo, con animo offensivo. Anche la seconda non poteva essere più compendiosa. Una parola: « Bastat! » e pure questa volta il punto esclamativo, a dare un tono di minaccia. Che cosa basta? mi domandavo. Basta a me? Forse si alludeva al mio recente vizio di addormentarmi di quando in quando? Era proteo, sia di lettere affezionato che si rincresceva di non vedermi sempre in piena forma? Ma in questo caso il « Museo! » come spiegarlo? Nello stesso tempo mi venne però il dubbio che fosse una invettiva di carattere più generale, che qualcuno insomma commettesse a esser stufo di vedermi. Forse qualche testa calda, mi dissi, qualche malintenzionato con spiriti rivoluzionari. Ce ne sono tanti, di questa stagione, mondo facendo un repulisti universale. Un anarchico quindi, un nemico delle autorità costituite? Eppure, la calligrafia, di anarchico non era. Una calligrafia simpatica, per essere sinceri, viva, giovanile.

La terza era più lunga ma in fondo si riduceva a una variazione sul tema precedente. Aprì la busta e lessi: « Fiore finto sotto campana di vetro! » (sempre quell'odioso esclamativo). Il giorno dopo giunse una postilla: «... e coperto di polvere! ». Con l'andar del tempo le anonime si facevano sempre più frequenti. Senza mai scendere in polemica si limitavano ad insultarmi: insistevano sul fatto che io ero, secondo loro, una cattiva abitudine generalistica da eliminare, un vizio d'altri tempi, un sopravvissuto, un vecchio attore che si ostina a declamare dinanzi a una folla che sbadiglia.

Chi mi scriveva? Sospettii dei colleghi di pagina, gli articoli di viaggio intendo dire, le inchieste, i reportages, le rivelazioni poste dai nostri giorni. Poteva darsi che, montatisi la testa per vennero all'ultima cenza di me con la speranza di spodestarmi. O erano i colleghi di più bassa estrazione ancora, dico le pure informazioni, i servizi per cablogramma e radio, i resoconti giuridici e oggettivi, oggi di moda, che si compiaccono di definirsi « ben sciziati! » Nicotose da stupirsi se avessero perso talmente il senso delle proporzioni da voler togliermi il posto (coquisato, è giusto ricordare, con lungo e dignitosissimo lavoro). Oppure — me lo chiesi senza complimenti con ero proprio il pubblico stanco di me?

Chiesi il parere di un amico. Però non mi rivolsi ai miei luogotenenti, quelli dalle firme illustri: non potevano essere giudici imparziali. E nemmeno al saggio Andreotti, il Eusebio, e riputare, al professore Zebba, critico famoso. Preferii chiedere consiglio a un amico più modesto ma più sicuro: un bravo tipografo, proprio colui che ogni notte mi colloca nella pagina trasferendo con abilità le mie righe di piombo dal bancone al telaio d'acciaio. Egli era abbastanza di casa e di famiglia per poter capirmi bene, nello stesso tempo presentava il vantaggio di non essere contaminato dal « mestiere », di rappresentare insomma anche lo spassionato pubblico che legge.

Gli mostrai la lettera e gli dissi: « Credi che io sia sorpreso? Possibile che i fatti nudi e crudi, le notizie, i resoconti bastino alla gente, e che ormai mi ritengano superfluo? Chi mi vuol male probabilmente pensa solo alla folla inquieta che si accalca nelle vie delle metropoli, e non ricorda le città più piccole, i paesi, le campagne dove c'è più silenzio. Qui, di sera, nelle quiete case, quando l'uomo apre il giornale e c'è nell'aria ancora l'odore della cena e fuori passa l'autotreno e scende il buio e si sente il bisogno di qualcosa che sia diverso, quasi d'una evasione, non mi rimpiangerebbero se non ci fossi più? Pena a come è grande l'Italia e quante creature vivono che noi neppure sospettiamo. Fantasia e sentimento, anche se oggi si vedgono di farsi vivi, lustrano la nostra terra. Per loro io sono sempre vivo, non ti pare? ». Non esitavo, pur di farmi confortare, di fronte alla retorica. « C'è cavato capote? di prenderlo per la via del cuore. »

Ma il bravo tipografo mi guardò col suo bonario e scettico sorriso, come chi ha imparato troppe cose dalla vita. « E sì, vecchio Elzeviro — rispose — fatti dicit cose giuste... Però, bisogna anche capire... sai, i giovani di adesso... i tempi nuovi... la mentalità del dopoguerra... ». Pareva incerto, ecco la verità, si

sarebbe detto che tra me e gli L. nocci detratatori non sapesse a chi dare ragione. Non voleva succedere ma neppure voleva amareggiarmi, dopo tante centinaia di notti passate lavorando insieme.

Fu un giorno il mio orgoglio ne rimase avvelenato. E il giorno dopo giunse un'altra lettera: « O tu cambi — diceva — o dovrai morire! ». Meno male — pensai — vuol dire che anche i nemici mi riconoscono una eventuale via di scampo: se fossi buono di mutare voce, se scendessi un po' dal piedestallo, se rinunciassi a certe raffinatezze un po' campate in aria, forse la finirebbero di perseguitarmi. Subito di tale concessione. Non passò un giorno che giunse un'altra busta. Conteneva un foglio con su scritto: « No, dovrai morir lo stesso! ».

Vecchio, d'accordo, però non imbecille e vogliate scusare la presunzione. Non imprecò, non maledicò gli autori delle lettere, non metto il muso. Anzi. Con sincerità sto facendo un esame di coscienza. E, avvocato del diavolo, io mi domando: la mia voce è sempre franca e persuasiva? Credi che io sia sorpreso? Possibile che i fatti nudi e crudi, le notizie, i resoconti bastino alla gente, e che ormai mi ritengano superfluo? Chi mi vuol male probabilmente pensa solo alla folla inquieta che si accalca nelle vie delle metropoli, e non ricorda le città più piccole, i paesi, le campagne dove c'è più silenzio. Qui, di sera, nelle quiete case, quando l'uomo apre il giornale e c'è nell'aria ancora l'odore della cena e fuori passa l'autotreno e scende il buio e si sente il bisogno di qualcosa che sia diverso, quasi d'una evasione, non mi rimpiangerebbero se non ci fossi più? Pena a come è grande l'Italia e quante creature vivono che noi neppure sospettiamo. Fantasia e sentimento, anche se oggi si vedgono di farsi vivi, lustrano la nostra terra. Per loro io sono sempre vivo, non ti pare? ». Non esitavo, pur di farmi confortare, di fronte alla retorica. « C'è cavato capote? di prenderlo per la via del cuore. »

Ma il bravo tipografo mi guardò col suo bonario e scettico sorriso, come chi ha imparato troppe cose dalla vita. « E sì, vecchio Elzeviro — rispose — fatti dicit cose giuste... Però, bisogna anche capire... sai, i giovani di adesso... i tempi nuovi... la mentalità del dopoguerra... ». Pareva incerto, ecco la verità, si

Dino Buzzati

La guerra russo-giapponese Il bilancio delle vittorie

Con questa corrispondenza del nostro Barzini comincia una nuova serie di lettere dal teatro della guerra.

Il Barzini, come i lettori sanno, fu più nell'estate scorsa in Manciuria, al seguito dell'esercito del gen Oku. Dopo la battaglia di Liao-yang abbandonò il campo giapponese per telegrafare a scrivere più liberamente, recandosi a Tien-tsin, e di lì al Giappone.

In fine di novembre, poi, il Barzini è ripartito da Tokio per tornare una seconda volta fra le truppe nikonidai. La lettera che pubblichiamo oggi è la prima scritta in questo secondo viaggio. Speriamo che questa nuova serie di corrispondenze sia più forata della prima, di cui già parte — fatta quella relativa alla presa di Liao-yang a cui il Barzini assisté — andò perduta purtroppo, ormai, irrimediabilmente.

Da bordo del «Mitsuru Maru»
1 dicembre.

Sono di nuovo in viaggio verso i luoghi della guerra.

Alla distanza di quattro mesi rifaccio la medesima strada dietro alla medesima meta. Eppure ho l'impressione di muovere verso nuove cose; mi pare che questo viaggio non sonigià un nessun altro.

Non è già perché ora fa freddo e la campagna è nebbiosa e nuda, mentre quattro mesi or sono vedeva il riso sotto al gran sole estivo; e neppure perché ora sono solo a tentare le avventure della guerra, mentre allora eravamo un plotone internazionale di corrispondenti; questa impressione si è divenuta non mi viene neppure dal pensiero che rotterò ora sullo Sha-ho gelato i due eserciti nemici lottanti dall'intero mondo ai nostri occhi, i miei lunghi tormentati dai proverbiali calori estivi della Manciuria. No; è la guerra che mi appare diversa.

Mi pare quasi di partire per una nuova guerra, più grande, più aspra, e più incerta di quella che conosco già. Fra la guerra passata e la guerra futura vi sarà la differenza che passa fra accanimento ed esasperazione. L'asperazione potrà diventare disperazione. Con la battaglia di Liao-yang l'esercito giapponese ha dovuto sospendere la sua vittoriosa marcia in avanti, ed aspettare. Qualunque sia, di difesa o d'attacco, la sua prossima azione sarà spaventosa. Esso vuol vincere, deve vincere; ma ogni giorno che passa rende la vittoria più difficile. Esiste una data dopo la quale i russi saranno invincibili. Un limite di tempo è una condizione ben terribile in una guerra!

È questo limite ora vicino o lontano?

La guerra ha fatalmente deviato dai piani fissati dallo Stato maggiore giapponese. Esso aveva previsto, calcolato, organizzato in modo meraviglioso. Lo sviluppo della guerra era stato barcollato in anticipazione fino nei minimi dettagli. L'azione militare s'era trasformata in azione casuale. S'era fatto il preventivo delle vittorie. Il successo veniva come una risultanza matematica, come la soluzione d'una complessa equazione; e la X era il trionfo. Ma nell'equazione v'era un errore, o questo errore si chiama Porto Arturo.

Quando l'esercito di Oku, comparso quasi per miracolo di fronte a Kin-chiu dopo una dei più arditi sbarchi della storia militare, s'oggiava i russi dalle formidabili posizioni di Nan-shan e s'impadroniva dell'Isola del Liao-tung, un problema si presentò allo Stato maggiore giapponese. Si trattava di scegliere fra questi due progetti: primo, fortificare Nan-shan lasciandosi una forte guarnigione, e gettare tutte le nove divisioni allora disponibili contro le forze di Kuropatkin, divise e disorganizzate; secondo, prendere Porto Arturo e non concentrare tutto lo sforzo al nord. Ricordo che in quei giorni scoccò in un telegramma a questa alternativa.

Il primo progetto era inappellabile. Porto Arturo era la fortezza contro la quale il valore giapponese s'affermò gloriosamente dieci anni or sono. Porto Arturo, conquistata alla Cina, era stata il prezzo della vittoria. Delle usurpazioni russe quella che più offendeva l'onore giapponese era l'occupazione di Porto Arturo. Si voleva riprendere questa fatale città. Ciò sembrò facile. La prima conquista era stata troppo rapida per dubitare d'una seconda. La preparazione di questa guerra era stata fatta sulla falsariga della guerra con la Cina. Salvo la battaglia di Pin-yang preveduta e non avvenuta, tutto s'era stranamente ripetuto: il passaggio dell'Yalu nel medesimo luogo e con i medesimi mezzi, lo sbarco nel Liao-tung, l'attacco di Kuropatkin, la presa di Nan-shan. Perché non seguire la vecchia strada fino a Porto Arturo? Si trovò necessario di dover togliere alle forze navali nemiche quella base d'operazione, e forse anche, chi sa, si pensò di prendere la flotta russa nel porto, di annien-

tarla come era stata annientata quella cinese a Wei-hai-wei. Infine si volle avere in Porto Arturo un solido appoggio alle spalle, una piazza forte dalla quale, col predominio del Giappone sul mare, nessun esercito del mondo avrebbe mai potuto scacciare i giapponesi. L'assedio di Porto Arturo venne deciso.

Fu preveduto che la resistenza della fortezza non avrebbe sorpassato i due mesi.

Alla metà di giugno venne organizzata una gita a bordo del «Mitsuru», un vapore russo condotto al principio della guerra, alla quale preso parte anche degli uomini politici giapponesi e l'itinerario fissato finiva con una visita a Porto Arturo, cioè della campagna. Quei due mesi d'assedio davanti al tempo agli eserciti di Kuropatkin, di Oku e di Nodzu di spazzare i russi dalla Manciuria meridionale, e di concentrarsi intorno a Liao-yang. Alla metà di luglio Porto Arturo doveva essere occupata, e ai primi d'agosto l'esercito di Kuropatkin — che non poteva avere più di centocinquanta uomini — doveva venire schiacciato dall'uno di usidici divisioni — duecentocinquanta uomini. — Era la fine di guerra. La via per Mukden e per Harbin sarebbe stata libera. La Russia era scacciata dalla Manciuria.

Questi i piani.

Il 6 di luglio il Comando supremo dell'esercito lasciava Tokio per trasferirsi sui luoghi. Il generalissimo Oyama, col suo Stato maggiore, andava ad assumere sul posto la direzione degli eserciti per l'ultima fase. Era un vero sovrano giapponese.

I tre corpi del nord avevano esposto il campionario affidato loro con magnifica puntualità, passando attraverso a dodici battaglie, dodici vittorie. Al momento voluto esse erano pronte per l'azione finale. Si distendevano in vasto semicerchio al sud di Liao-yang, come le braccia d'un'immensa teppaglia. Si aspettavano i rinforzi che la presa di Porto Arturo doveva far giungere dal sud: due divisioni. Con queste forze la superiorità numerica dei giapponesi sarebbe stata di ottantamila uomini. Kuropatkin non poteva sfuggire al senario dell'irrimediabile tenaglia.

Questo momento coincide con la partenza dei corrispondenti per il campo. Essi erano stati trattenuti a Tokio per sei mesi; non s'era voluto ritardare loro la preparazione della vittoria, ma potevano contentarsi di esservi mandati ad assistere alla vittoria. Tutto era stato pensato e predisposto come per l'esecuzione d'un programma — grandioso programma.

Appena sbarcato a Dahn il generalissimo Oyama perizia l'attacco generale di Porto Arturo. Il suo dovere era un viaggio trionfale: vincere al sud, poi correre a vincere al nord; conquistare la Manciuria al passo del cavallo; annettere il colosso nemico in venti giorni — non era questo eclissare i più grandi soldati della storia? È tutto pare pronto: non mancava che il suo comando. Egli diede questo comando.

Nel 94 l'esercito giapponese si trovava ancora intorno a Porto Arturo, impegnato in una simile lotta, quando il generale Oyama prese il comando delle forze assedianti. Era il 9 febbraio. Venti-quattro ore dopo tutte le fortificazioni erano prese d'assalto. Il glorioso Daimio ha creduto di poter ripetere il miracolo. Ma questa volta erano ben altre fortificazioni e ben altri nemici contro i quali gli eserciti giapponesi andavano a cedere. L'assalto generale, furibondo, ostinato, magnifico, si è spezzato sui formidabili contrafforti russi come le onde d'un mare in tempesta si spezzano sugli scogli. Porto Arturo doveva venire attaccato con altri mezzi, infinitamente più lenti, più cauti e più sicuri. Bisognava opporre batterie a batterie, fortificazioni a fortificazioni, avvicinare il nemico a furia di trincee, di trincee, prendendo da sotto terra, mirando, indebolire le sue difese palmo a palmo, lavorare di piccoce e di cannone: la balonista era inutile.

E intanto il tempo passava, e gli eserciti del nord aspettavano inutilmente i rinforzi che dovevano rendere la vittoria sicura e definitiva. Passava un tempo prezioso, che permetteva al nemico di fortificare tutti i passi, di trasformare Liao-yang in una piazzaforte, di assicurarsi nuove resistenze. Era troppo tardi per chiedere alla patria le forze delle quali si aveva urgente bisogno. Alla metà d'agosto si seppe che l'esercito di Kuropatkin aveva raggiunto l'effettivo di centotrentamila uomini, e il primo corpo d'armata d'Europa stava per giungere da Harbin, e l'esercito dell'Amur era anch'esso in marcia da Vladivostok. Fra poco tempo i russi sarebbero stati in forze superiori. Bisognava, dunque, subito, o almeno fra venticinque giorni, far cessare l'azione immediatamente l'esecuzione del gran piano, rinunziando ad una schiacciante superiorità, tratto

profondo di quell'ultima ora di vastaggio. E la battaglia di Liao-yang fu combattuta.

I russi battuti ma non sconfitti si ritiravano verso Mukden, e l'identica situazione si trasportava venti miglia al nord. Ecco il risultato.

Dalla battaglia di Liao-yang comincierà una nuova fase della guerra. I giapponesi debbono rinunciare ad ogni iniziativa; essi non vogliono compromettere l'outo della guerra prendendo l'offensiva contro forze eguali. Debbono limitarsi a respingere gli attacchi nemici. Essi sanno di poter ancora eseguire il loro progetto, ed aspettano. Aspettano sempre che Porto Arturo cada e liberi le tre divisioni impegnate nell'assedio.

È necessario più che mai impossessarsi della terribile fortezza. Quasi tutte le nuove forze chiamate alle armi sono trasportate a Porto Arturo. Ogni venti o trenta giorni si tenta un assalto. Già sopra quarantamila uomini sono fuochi di combattimento fra le forze assedianti non contando i malati. Non importa, si combatte con ardore sempre eguale. La lotta diviene ogni giorno più accanita, cresce spaventosa. Si superano mine, pozzi, contee, trincee, fossati, barriere di filo di ferro, si occupano per settimane intere gli angoli morti dei parapetti tentando d'arrampicare sugli spalti, mentre dalle scarpate inaccessibili rotolano macigni, granate a mano, torpedini. Si muove anche di fame e di freddo. I forti sono avvicinati pollice per pollice in mezzo a sacrifici inenarrabili, si combatte di giorno intere corpi a corpo per la conquista di qualche metro di terreno. Si combatte sotto terra, al buio, nei tunneli, si scava da una parte e dall'altra cercando di passarsi sotto e di minarsi e si aspetta da un momento all'altro, lavorando, che la terra si approfonda. È una guerra senza pietà. Non si raccolgono più i feriti su certe zone abbandonate dopo un attacco o un contrattacco fallito, sono mietuti dalla morte. Guai a chi cade. Si vedono talvolta i feriti che agitano le braccia, che implorano aiuto, e non si può soccorrerli, bisogna resistere alla loro agonia, invocare l'attimo in cui rimangono immobili per sempre. Quando tutta la storia di questo assedio sarà scritta, il mondo inorridirà.

Intanto Porto Arturo non cade ancora. E a rendere più imperioso ai giapponesi il bisogno d'ingrandirsi di Porto Arturo, e ai russi quello di difenderla, entra ora un nuovo elemento: la flotta del Baltico. Queste navi, per il solo fatto che camminano, rendono più aspra la lotta intorno ad una città a quindicimila miglia da loro. Porto Arturo è ora il fulcro della guerra. Da essa dipende tutta, anche il dominio del mare che pareva assicurato al Giappone. Tutte le energie, le volontà, tutte le forze sostengono e s'accrociano su questo estremo lembo del Liao-tung. Per gli uni e per gli altri il possesso di Porto Arturo è condizione essenziale della vittoria.

Non si può immaginare sulla di più terribile della scadenza fatale che s'avvicina. I giapponesi non sono uomini che si fanno vincere, essi vincono o muoiono. Se essi non potranno più giungere in tempo a sopraffare il nemico, annovereranno e si faranno ammazzare. La battaglia dello Sha-ho è il primo esempio. Gli orrori passati non sono niente in confronto agli orrori futuri. Le battaglie saranno massacranti. Per settimane intere si accenderanno uragani di fuoco e di fumo, cadranno vittime a centinaia di migliaia, poi i due eserciti sposati scateranno per affluirsi di nuovo. Guisggeranno rinforzi ai russi, e il Giappone chiamerà sotto le armi tutti i suoi uomini. Sarà uno sterminio senza fine e senza risultato.

Possiamo esser certi di questo, che noi assisteremo o al trionfo o alla tragedia di queste popolazioni alla sua utilizzazione.

Ma se tanta cosa sono cambiate, o appaiono cambiate, da alcuni mesi in qua, una ne rimane sempre eguale, immutabile, ed è l'anima del popolo.

Esso saluta i suoi figli che partono per la guerra con lo stesso entusiasmo di dieci mesi or sono, quando i primi battaglioni lasciavano la Patria. Tutti i sacrifici che gli si chiedono esso li compie. Ciononostante della gente che si priva di un pasto al giorno per versare pochi yen al fondo di guerra. Nobili famiglie vendono antiche gioie preziose per acquistare qualche castella del credito di guerra. Chi non può dar nulla lavora di più per compensare la mancanza di braccia. Tanti officini e laboratori hanno aumentato le ore di lavoro a richiesta degli operai e dei contadini per mantenere inalterata la produzione nazionale e non fare impoverire le fonti di ricchezza. Non si grida, si agisce. Vedendo il Giappone travasare con tanta fermezza e tanta calma la più critica ora della sua storia ci si sente più tranquilli sulla sua sorte. Questo popolo non può cadere.

Non può cadere, se la virtù vale ancora qualche cosa al mondo.

Luigi Barzini.

cazione degli inserti e destinato ad avere fortuna anche presso altri giornali - la Terza prende il nome de «La settimana letteraria». Iniziative in tal senso vengono adottate anche dalla «Gazzetta del Popolo» che dal 10 giugno 1931 arriva addirittura a sostituire la Terza con il *Diorama letterario*, pagina contenente «un'informazione elementare ma estesa all'intero mondo del libro» con rubriche di carattere leggero e mondano arricchite da foto, interviste, vignette, con un'attenzione all'attualità e al mercato librario.

A metà degli anni Venti, sempre a Milano, fa la sua apparizione anche il primo settimanale italiano di informazione letteraria, «La Fiera Letteraria», costruito sul modello delle «Nouvelles Littéraires» francesi. La rivista - che nel 1928, sotto la direzione di Curzio Malaparte e Giovanni Battista Angeletti, trasferisce la sede a Roma e cambia il nome in «L'Italia letteraria» - si caratterizza per un certo eclettismo, per la difesa del libro italiano e dei nuovi autori, e per la pubblicazione di inediti di autori del calibro di Pirandello, Saba e Vittorini.

L'approfondimento culturale trova spazio anche nei primi rotocalchi, come «Omnibus» e «Tempo» destinati a conquistare «un pubblico di massa». Nel settimanale di Longanesi più della politica trovano spazio il costume, le rubriche di cinema, di teatro, di musica e di letteratura sia con inediti italiani e stranieri, sia con l'informazione e la critica letteraria a firma di Alberto Moravia, Luigi Bartolini, Indro Montanelli, Mario Missiroli, Irene Brin. «Tempo», ideato e diretto invece da Alberto Mondadori, è il primo periodico ad essere largamente impostato sul *featureportage* anche se non trascura le rubriche culturali curate da scrittori d'eccezione come Ungaretti, Quasimodo, Cardarelli.

Ma è nel secondo dopoguerra che la pagina culturale inizia a subire maggiormente la concor-

LUIGI BARZINI
“Il bilancio
delle vittorie”
Corriere della Sera
Milano
22 gennaio 1905, pp. 1-2.

FATTORIA CANADESE

Avventura nella prateria

Nei racconti del vecchio giramondo la terra luceva di pagliuzze d'oro, le tribù di castori costruivano dighe, i branchi dei lupi erano a servizio di una donna bionda

Lo chiamavano Marco Polo per suo vizio di girare il mondo. Mi non era un vizio, era una vocazione o, se volete, una dannazione. Io l'incontrai in Canada, a Calgary, in un «ranch» di smistamenti piantato in mezzo alla prateria. C'eri capitato per caso, un caso molto letterario: responsabile ne era Jack London che m'aveva inviato le Diu su questo sia facile trovarmi) coi suoi racconti di cani, di nevi e di pagliuzze d'oro disseminate in fondi ai letto dei torrenti. Dirò subito chi la delusione fu grossa, una delle più grosse della mia vita: non trovai pagliuzze d'oro, nella neve una volta rischiò di restar sepolto, e un cani m'addentò uno stinco in seguito a una baruffa che facemmo e nella quale aveva ragione lui. In miseria cioè più in miseria del solito e l'attesa di tornare verso l'Est in riva all'Atlantico, dove qualche consoli pietoso mi rimpatriasse, avevo noleggiato i miei pessimi servizi a Donati, un emigrato italiano che pretendeva iniziarli al mestiere di «punch-cow». Debo a quei periodi e a quel maestro tutte le mie scarse nozioni in fatto di velli di tori e di ariete. Donati era un saggio e, come tutti i saggi, era indulgente: ma l'indulgenza la dedicava più alle bestie che ai cristiani: tutte le volte che lo e un quadrupede del «ranch» dovevano liquidare qualche pendente, il quadrupede prendeva un cicchetto e io una frustata. E questo era il coronamento di un sillogismo la cui premessa maggiore era che, di un quadrupede e di un bipede che si lottavano, è sempre il quadrupede che ha ragione e il bipede che ha torto.

Un gran brutto inverno

Quell'inverno era stato terribile. Non molta neve, anzi poca. Ma questa poca s'era ingessata nella prateria, aderendovi come una mignotta. Quell'estatico biancore me, novizio, m'allucinava. Spesso, la notte, si toccavano e si superavano i 40 sotto zero e il «ranch» di Donati non era tale da proteggerci validamente. Eppoi c'erano le bestie, che bisognava andare a ricercare nei «paddock», dove rischiavano di morire assiderate. E qualcuno, dilanti, moriva: la trovavamo mummificata dal freddo, e allora dovevamo trascinarla con funi sino al «ranch» per lo scuotimento. Le funi, avvolte alle mani fimelette, le rigavano di segni ponziani che alla sera mi facevano un male orribile.

Donati era un padrone duro, quando si trattava di lavoro. Ma guai a lui se non fosse stato così: noi altri s'era in sette, quattro italiani, un Irlandese e due Indiani: a lasciarsi fare, non ci saremmo mai alzati dai nostri paglierici, ci saremmo magari lasciati morir di fame. Ma Donati ci stanava con una carabasc di cuoio: picchiava con una strana durezza, senza imparecchiare né urlare. Fu un gran brutto inverno.

Marco Polo arrivò al diserto, verso la metà di marzo, e parve la primavera in persona. Trasdava

miseria e pienezza, nonostante la polizia a cavallo dell'Alberta gli avesse giocato il tiro birbone di tenerlo in carcere sei mesi sotto accusa di omicidio. Decisamente, la polizia a cavallo mancava di psicologia.

Marco Polo l'innocenza ce l'aveva scritta in fronte, in quella bella fronte larga e limpida, senza rughe. Dio sa quanti anni aveva; certo, da venti bigheionava pel West, sagistregna, ispettore forestale, collettore di grana, «trapper», autista, veterinario, agente di Borsa, «cow-boy», cantastorie, «reporter». Ora non era nulla. Spiegò che stava facendo l'esperienza se un uomo che non fa nulla poteva vivere. Sì, poteva vivere. Quel risultato gonfiava il cuore di speranza anche a me.

Nel «ranch» fu accolto benissimo da Donati, suo vecchio compagno e conittadino. Del resto, non era un ospite ingombrante: fra la sua persona e il suo bagaglio non occupavano più di un metro quadrato in un angolino buio dell'unica stanza dove ci s'aggravava noi cristiani. Perché dormiva attorto come un serpe e per ciascuno teneva il sacco, da cui per tutto il tempo che stette con noi non estrasse che un teschio.

Con questo teschio, cui diede un sacco per piedestallo, ragionava ogni sera prima di addormentarsi, ma senza toni amletici: una conversazione franca e bonaria, mezza in italiano e mezza in inglese, con allusioni a fatti incomprensibili e misteriosi. Però Donati questi fatti doveva conoscerli, perché più volte in quella conversazione intervenne con argomenti specifici e precisi, dai quali credetti intendere che il proprietario di quel teschio non era un uomo, ma una donna (quando Donati e Marco Polo arrischiavano intorno al teschio, l'Irlandese, ch'era rosso stampo e si chiamava O'Sullivan, tirava fuori un crocifisso e baciava preghiere come per immunizzarsi da una diavoleria).

Terra senza orizzonti

Con l'arrivo di Marco Polo e lo scioglimento delle nevi cominciò per me un'esistenza meno difficile. La primavera era colorosa e squallida, ma era pur sempre una primavera: nuove voglie mi gonfiavano dentro come germogli, e Marco Polo le allietava coi suoi racconti. A sentir Donati, quei racconti eran tutti di fantasia, ma con l'andar del tempo m'avvidi che in Marco fantasia e verità erano strettamente connesse e quella era più vera delle sue fantasie e nulla più fantastico delle sue verità. L'oro che asseriva d'aver trovato nello Yukon di dove proveniva, in un tempo imprecisabile, luccicava fra le sue parole più di qualunque oro vero. Lo vedevo e lo toccavo: tante pagliuzze laminate che, levate al sole, sprizzavano scintille. E le tribù di castori che costruivano dighe attraverso i fiumi, e storie di lupi, di branchi di lupi al servizio di una fanciulla bionda e crudele che aveva amato Marco Polo e che Marco Polo aveva amato, Qui si fermava, e di punto in bianco at-

teccava un'altra storia che non aveva nulla a che fare con le precedenti. Un giorno Donati mi chiamò fuori del «ranch». Si mise a camminare, zitto; e io dietro, zitto. Faceva sempre così, quando doveva dire qualche cosa d'importante. Poi discorse dei «paddock» e della necessità, nel prossimo inverno, di slargare la stalla. Parlava lento e grave, come camminava; e camminava da montano. A un tratto si fermò e mi disse: — Domani partirai. Ti do io il passaggio su di un autocarro che va a Montréal, e lì ti presenterai ad un signore di cui ti darò l'indirizzo con una lettera. T'imbarcherai subito per l'Italia. — Io non feci nessuna opposizione, ero sbalordito e in fondo a quello sbalordimento credevo ci fosse una gran contentezza. La sera, e cena, non c'erano né Donati né Marco, ch'erano andati a Calgary per contrattare la vendita di una mandria. Ne approfittarono i rimasti per sfogare gli odi compressi da otto mesi di litanie di Donati, e specialmente gli Indiani, che si ubbriarono sconciamente e fecero tal baccano che Salvatore, il siciliano erculeo, alla fine intervenne e li ripicchiò l'asso contro l'altro come due ciabatte.

Io preparai lentamente il mio sacco e poi uscii. C'era la luna. Un velo di nuvole ne staccava il chiore che spioveva diffuso e eguale per la prateria. Era la prima volta che la vedevo, la prateria, senza neve sotto la luna: immobile ed estatica, un infinito sotto l'infinito cielo. E d'improvviso n'ebbi paura e mi misi a camminare rapido, sempre più lontano, come attratto dalla vertigine di quella terra senza orizzonti. Non ricordo granché di quella notte, ma questo con precisione ricordo: che la terra luceva di pagliuzze d'oro come nei racconti di Marco e che l'aria era calda e gonfia di profumi, quasi pareva che dovesse scoppiare da un momento all'altro.

Mi ritrovavano il giorno dopo. Mi ritrovavano i cani, appeso alla staccionata di un «paddock» come un cencio ad asciugare.

Avevo la febbre alta, ma padrone Donati non volle saperne di tenermi un giorno di più nel «ranch». Lo tradivo, nel dormiveglia di quella gran febbre, dissi a Marco: — E' la «ninnona». — e Marco ripeté: — E' io «ninnona».

Cosa fosse la ninnona lo seppi poi, già a due giorni di navigazione dalla costa. La ninnona era la prateria. Me lo dissero alcuni marinai, che pur non vollero credere alla mia storia perché, secondo loro, chi ha preso una volta la ninnona non la scampa più.

Ora Marco Polo è morto, e Donati, venduto il «ranch», s'è messo a fare a sua volta il giravog. Stando a quel che dissero i marinai, è lui stavolta che non dovrebbe scamparla più.

Indro Montanelli

INDRO MONTANELLI
“Avventura
nella prateria”
Corriere della Sera
Milano
9 settembre 1938, p. 3.

renza dei rotocalchi, nonché ad essere al centro di alcuni dibattiti e importanti cambiamenti. In questo periodo la Terza tenta di riproporsi in «forme nuove e plurali» anche sui giornali politicamente più orientati, soprattutto attraverso l'elzeviro; in questo spazio, ad esempio, vengono ospitati i dibattiti sul realismo nelle arti e sul cinema in giornali come «l'Unità», che si mostra «molto attenta a interpretare gli umori della modernità». Sempre con l'intento di rinnovamento e per soddisfare i gusti del proprio pubblico, nel febbraio del 1949 l'«Avanti!» indice un «referendum tra i lettori per la terza pagina» in cui si richiede a quest'ultimi di indicare gli argomenti di maggiore interesse scegliendo, tra il romanzo d'appendice, storico, d'amore, giallo, d'avventure, sociale oppure, se si desidera, approfondimenti sulla storia del socialismo e dei movimenti operai e così via.

Di lì a poco, nel 1951, sempre per ribadire il ruolo svolto dalla pagina culturale, il «Corriere della Sera» e «Il Giornale d'Italia» celebrano, rispettivamente, il settantacinquesimo e il cinquantesimo anno di vita proprio con un elogio alla Terza pagina, documentato con un campionario di articoli delle migliori penne.

Il 21 aprile 1956 il «Giorno» nasce senza la Terza: questa data segna l'atto di una rivoluzione lenta e graduale che porterà alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso a parlare di una sua sostanziale scomparsa. In realtà con la nascita del «Giorno» la cultura non scompare affatto dal giornale, al contrario, vengono introdotte pagine specializzate in arte e libri e le informazioni culturali sono distribuite in diverse sezioni tematiche. Il quotidiano, che vuole essere più vivace e spregiudicato, si apre a posizioni ideologiche non moderate e abbandona gli schemi della prosa classicheggiante. Fra le sue firme più note ricordiamo Mario Soldati, Italo Calvino, At-

“Referendum tra i lettori
per la terza pagina”
Avanti!
Roma
26 febbraio 1949, p. 3.

REFERENDUM TRA I LETTORI PER LA TERZA PAGINA

Cancellate le voci che non vi interessano

- 1) Desidero il romanzo d'appendice: storico, d'amore, giallo, d'avventure, sociale SI - NO
- 2) Desidero articoli sulla storia del Socialismo e dei movimenti operai SI - NO
- 3) I racconti che adesso si pubblicano sull'Avanti! sono POCHI - TROPPI
- 4) Preferisco racconti di autori CONTEMPORANEI - CLASSICI - STRANIERI - ITALIANI.
- 5) Bisogna insistere maggiormente sui seguenti argomenti:

Divulgazione scientifica	SI - NO
Cinematografo	SI - NO
Corrispondenze dall'estero	SI - NO
Corrispondenze dalle prov.	SI - NO
Recensione di libri	SI - NO
Disegni e articoli umoristici	SI - NO
Cronache d'arte	SI - NO
Parlamento	SI - NO
- 6) Osservazioni, giudizi e opinioni in generale.

Cognome _____ Nome _____

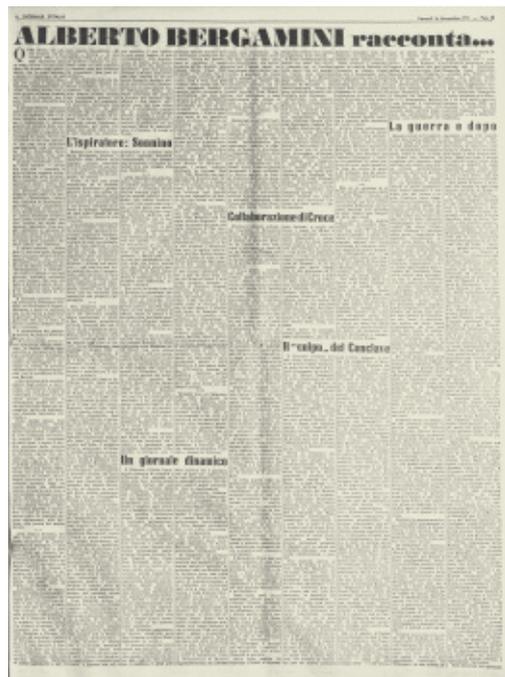
Professione _____

Indirizzo _____

L'AVANTI! E' IL VOSTRO GIORNALE
CONTRIBUITE A MIGLIORARLO

RITAGLIATE E INDIRIZZATE: «AVANTI!» - SERVIZIO TERZA PAGINA - VIA QUATTRO NOVEMBRE 149 - ROMA

Il Giornale d'Italia
Roma
16 novembre 1951,
pp. 3-5.



tilio Bertolucci, Carlo Emilio Gadda, e poi Giovanni Mariotti, Giorgio Manganelli, Andrea Barbato.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta iniziano anche le prime critiche e opere di accusa nei confronti della Terza, che, tra le altre cose, rimproverano ai suoi autori la mancanza di quel coraggio civile che era stato proprio dei protagonisti della stagione dell'elzeviro. Gli anni Sessanta sono caratterizzati dall'esplosione del neoavanguardismo, avverso alle convenzioni e alla società letteraria, ma sono anche gli anni dei grandi *reportage* dall'estero e delle grandi inchieste in un momento in cui il *boom* economico determina un forte cambiamento del costume sociale e dei gusti dei lettori. E arriviamo agli anni Settanta. Se nel 1974 *«Il Giornale»* di Indro Montanelli nasce con la Terza, nel 1976 *«la Repubblica»* la sostituisce con due pagine centrali dedicate agli approfondimenti culturali, nello stesso periodo il *«Corriere della Sera»* e *«La Stampa»* introducono al suo interno articoli sull'attualità politica, sociale e culturale.

Il progressivo indebolimento della Terza, peraltro, avviene non solo per l'usura della sua formula, ma anche per una semplice questione legata alla foliazione: «la Terza non è più la numero 3 ma viene sempre più spinta verso le re-

Corriere della Sera
Milano
4 marzo 1951, pp. 3-4.





trovie del giornale per via della dilatazione dei fatti del giorno».

Con la scomparsa della Terza la novità principale è data dalla creazione di redazioni composte da giornalisti specializzati nell'informazione culturale, mentre i modelli che fanno scuola sono quelli de «la Repubblica» e de «La Stampa», detti rispettivamente "illuministico" e "cronachistico". Il modello de «la Repubblica» «entra nel merito delle questioni culturali, privilegiandone i contenuti a dispetto della cronaca», presentando in questo una certa continuità con la Terza pagina classica. È un modello che si diffonde rapidamente e con esso anche la nuova impostazione del giornale romano che presenta l'inserito culturale al centro quotidiano, insieme alla proliferazione dei supplementi. Il modello de «La Stampa», detto "cronachistico", rappresenta invece una vera e propria rottura con la tradizione della Terza, non solo perché modifica il ruolo istituzionale degli intellettuali, ma anche perché «tratta l'avvenimento sia eliminando le tradizionali separazioni tra informazione alta e bassa, sia recuperando i contenuti all'interno delle contrapposizioni che lo caratterizzano».

La Terza, come pagina istituzionale, sparisce alla fine degli anni Ottanta. «La Stampa» la abolisce nel 1989 creando la sezione «Società & Cultura» e il «Corriere della Sera» cambia completamente la sua impostazione nel 1992. Del resto

questi sono gli anni in cui la presa della televisione sul pubblico è tale che non solo dà vita ad una forte velocizzazione della comunicazione, ma rimette in discussione anche il ruolo degli intellettuali.

L'eredità della Terza viene raccolta dalle varie pagine culturali riservate a «Cultura e Spettacoli», «Società e Cultura» ma anche dai supplementi che affiancano i quotidiani e costituiscono ancora oggi un approfondimento importante sulle novità letterarie, cinematografiche o artistiche in generale. Solo per citarne alcuni si possono ricordare *Tuttolibri* de «La Stampa», *il Venerdì di Repubblica*, la *Domenica* de «Il Sole 24 ore», e *la Lettura* del «Corriere della Sera», tributo, quest'ultimo, all'omonima testata nata nel 1901 da un'intuizione di Luigi Albertini e riservata agli abbonati del giornale.

Senza dimenticare il successo che sta accompagnando l'avvio della nuova stagione di approfondimenti in formato digitale. «Del resto, – come ricordava Guido Piovene già negli anni Sessanta – ciò che conta non è la formula né il numero della pagina, ma il concetto che l'attualità è fatta di diversi piani, non deve sempre soffocare il lettore nella "nebbia vana" della curiosità e dei fatti immediati, né presentarsi miope, arida, monocorde; che la cultura e l'arte sono realtà ed hanno un peso sulla vita di tutti, tanto che ignorarle è ragione di debolezza».

L'Italia del Neorealismo, dalla Resistenza al dopoguerra

Dal 1939 al 1945 il mondo è sconvolto dalla seconda guerra mondiale. Il conflitto, totale e dal forte carattere ideologico, coinvolge profondamente anche la popolazione civile sia attraverso l'orrore degli stermini, delle deportazioni e dei bombardamenti, sia attraverso la partecipazione a formazioni combattenti volontarie. Dalla realtà della guerra, della Resistenza e del dopoguerra il Neorealismo fa emergere un affresco popolato di drammi e crudeltà ma anche l'indicazione di una direzione e la speranza di un nuovo orizzonte collettivo, rappresentando la realtà di «un momento in cui gli uomini si erano sentiti tutti uniti fra di loro e col mondo, e avevano visto la morte e vissuto in un'aria comune. Questo momento non era finito del tutto; continuava nella gente che imparava a vivere negli errori e nei dolori, che frugava tra le macerie, che sapeva di esistere e rinunciava alle cose perdute» (Carlo Levi, *L'orologio*, 1950).

L'Italia entra in guerra il 10 giugno 1940, il conflitto ha da subito un andamento rovinoso e nel giro di pochi anni trascina il nostro paese e lo stesso Mussolini verso conseguenze tragiche. È lo sbarco degli anglo-americani in Sicilia, il 10 luglio del 1943, a fare da detonatore ad una situazione pronta ad esplodere da tempo e a rendere evidente la certezza di una sconfitta imminente. Solo pochi giorni dopo, il 25 luglio 1943, il Gran Consiglio del Fascismo vota l'esautorazione di Mussolini, che viene destituito e arrestato. L'annuncio della caduta del Duce provoca un grande entusiasmo popolare e la speranza di una rapida uscita dalla guerra. Sono probabilmente in molti ad avere l'illusione che togliere di mezzo Mussolini e farne l'unico capro espiatorio sia sufficiente. Il nuovo capo del governo, il Maresciallo Pietro Badoglio, mentre rassicura i tedeschi sulla volontà italiana di proseguire la guerra, avvia trattative segrete

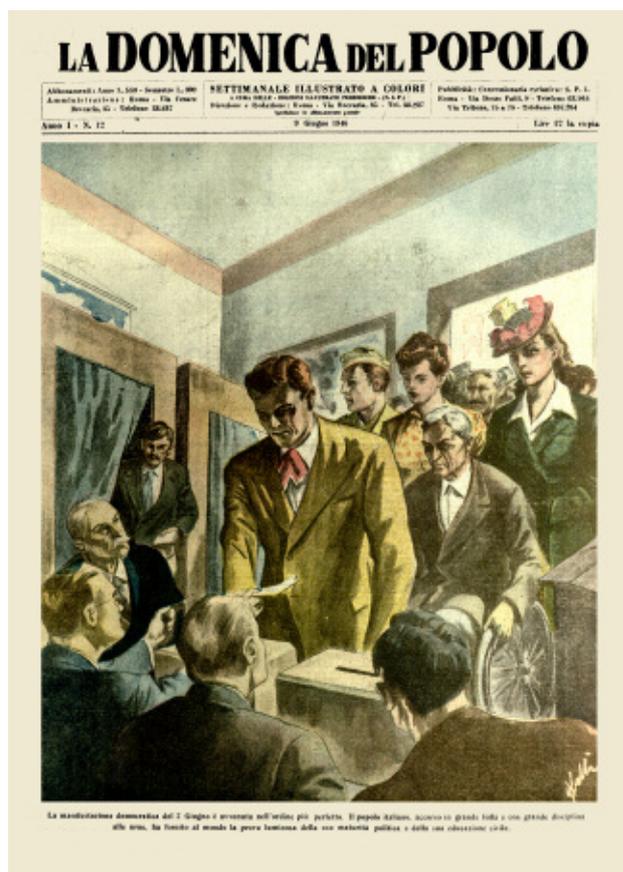


L'Italia libera
Roma
28 aprile 1945, p. 1.

La Domenica del Popolo
Roma
6 maggio 1945, p. 1.

La Domenica del Popolo
Roma
9 giugno 1946, p. 1.

18



con gli anglo-americani per ottenere l'armistizio che viene annunciato l'8 settembre 1943. Per l'Italia si apre un biennio tragico. La famiglia reale e Badoglio abbandonano Roma, Mussolini dà vita alla Repubblica Sociale Italiana. I tedeschi occupano la penisola e uccidono o catturano centinaia di migliaia di militari italiani sui fronti della Grecia, Albania e Jugoslavia, mentre c'è una «Resistenza che si organizza [...] dal nulla e senza nulla a disposizione». In pezzi la macchina bellica, caduta la facciata della potenza militare, l'autorità dello stato dissolta, il

paese appare in tutta la sua drammatica e misera realtà, devastato non solo dalla guerra tra eserciti contrapposti ma anche, e soprattutto, dalla guerra civile. In un clima infuocato e fratricida gli Alleati risalgono l'Italia e il 4 giugno 1944 occupano Roma. Il giorno dopo il re Vittorio Emanuele si ritira e nomina il figlio Umberto luogotenente del Regno. Nasce un nuovo governo, emanazione dei Comitati di liberazione e presieduto da Ivanoe Bonomi, mentre l'avanzata degli anglo-americani è fermata dai tedeschi lungo la "li-

nea gotica". Il 25 aprile del 1945 l'Italia settentrionale insorge contro i nazisti, tre giorni dopo Mussolini viene fucilato. Il suicidio di Adolf Hitler e la resa dell'esercito tedesco concludono il terribile conflitto che per sei anni ha devastato il continente europeo e i suoi popoli e che, insieme ai totalitarismi, ha spezzato anche molti dei legami culturali che connettevano l'Europa al proprio passato.

In Italia si torna a votare. Vittorio Emanuele III, in un estremo tentativo di salvare la monarchia, abdica in favore del figlio Umberto, ma il 2 giugno 1946 al referendum istituzionale il 54% dei voti va alla repubblica. Nelle contemporanee elezioni per l'Assemblea costituente la Democrazia Cristiana conquista 207 seggi, il Partito socialista 115 e il Partito comunista 104. Per la prima volta votano anche le donne e 21 sono quelle elette all'Assemblea costituente.

Iniziano gli anni della ricostruzione dalle macerie della guerra, all'interno di un quadro politico internazionale profondamente mutato. L'inasprirsi dei rapporti tra USA e URSS apre la stagione della "guerra fredda" e De Gasperi riesce ad ottenere imponenti aiuti economici dagli Stati Uniti d'America lasciando socialisti e comunisti fuori dal governo. Si conclude la collaborazione tra tutti i partiti antifascisti iniziata all'insegna della Resistenza. Il 1 gennaio del 1948 entra in vigore la Costituzione e le elezioni politiche che si tengono il 18 aprile assegnano alla Democrazia Cristiana il 48,5% dei voti. Il giorno successivo il «Time» dedica la copertina ad Alcide De Gasperi, ritratto sullo sfondo di un'Italia che sta per essere ingoiata da una gigantesca piovra rossa con una didascalia che recita: «Can he cut the red tentacles?». Il mondo è entrato in una nuova fase.

È stato tutto troppo veloce e contemporaneamente troppo lento. Il biennio 1943-1945, dal-

NINO NUTRIZIO
"Quelli della Sisal
non si spogliano
dal sabato al lunedì"
L'Europeo
Milano
14 settembre 1947, p. 4.

ORGANIZZAZIONE SISAL

LOTIP

La fortuna arriva al galoppo...
...e crea nella prima settimana 2 milionari

QUELLI DELLA SISAL NON SI SPOGLIANO DAL SABATO AL LUNEDÌ

Tra breve sarà lanciata una novità: la "scheda sistemista" che consentirà di fare qualsiasi numero di giocate compilando un solo modulo

INCHIESTA DI NINO NUTRIZIO

IL CAPO di stato maggiore della Sisal, Massimo Della Pergola, lavorava in un campo di concentramento svizzero alla bonifica del Redano. Un collega di lavoro gli disse un giorno alzando gli occhi da un giornale: «Senti questa, in Inghilterra fanno un gioco di scommesse sul calcio, mandano la scheda da riempire a casa e l'importo della puntata ti paga dopo, se si perde. Se si vince, detraggono la quota del premio. Se uno non paga dopo aver perduto, scrivono il suo nome sul libro nero delle società che organizzano le scommesse e quel tale non può più giocare. Ma la cosa capita appena cinque o sei volte all'anno, su milioni di giocatori». Questo avveniva in Svizzera nel 1943, in un campo di concentramento. Oggi, in via Mannoni a Milano, al terzo piano dello stabile dove c'è la direzione della Sisal, davanti all'entrata si vedono dei minuscoli case di legno, così rimbombanti e lussureggianti, che servono al trasporto delle schede. Per viaggiare su uno degli aerei della SISAL, il materiale è sempre alligato continuamente con ogni sorta di preventivati. Come si vede, la SISAL non è stata esclusa da quella Svizzera.

Della Svizzera non sono venuti i milioni per fare il gioco, ma soltanto che alcuni attori specializzati in materia. Da quel punto ancora parte della società e studiano tutti le probabilità della complessa organizzazione. Sono i tecnici, il fulcro delle schede, il tipo di partita, le distinte, la disposizione delle caselle, il colore delle cartelle sono stati oggetto di lunghi e costosi studi. Fra breve verrà lanciata una novità assoluta, la cosiddetta "scheda sistemista" che consentirà di fare qualsiasi numero di giocate compilando un solo modulo. Pare che questo sia il capolavoro dei due svizzeri che studiano senza trattenere ogni aspetto del problema. I milioni sono stati trovati in Italia, fra gli «bani di sborra» e di accattoni. Quando l'industria decise di prevedere un sistema

certificato, vennero tagliati con precisione levaroni e il risultato rimase tre su due notato che si pose il dilemma. Tutto questo avviene prima dell'arrivo delle partite. Alla data di partenza si fa un conto di vincitori e perdenti, quello che si fa più modernamente di computerizzazione sono requisiti della Sisal. C'è una gara di velocità fra la Sisal e la radio per conoscere i risultati e vincere quasi sempre la Sisal. Lo spoglio è fatto da migliaia di specialisti. Il ministero di sport è stato di scorta. Ogni risultato viene ad esultare da tre a quattrocento chilometri.

Ogni più piccola innovazione prima di essere adottata, viene sottoposta ad un periodo di studio e di sperimentazione. Per questo si hanno le zone «ovvia». In questi giorni la zona «cassa» è quella di Bologna, dove alla domenica sera gli spogliatori lavorano al piccolo ritmo di una cartella che viene stampata ininterrottamente per ore e ore. Le cartelle sono due, tutte su un disco Sisal. I titoli dicono: Le cartelle della giornata e le distinte dei case. Ecco il riassunto di una di esse, sulla stampa di un solo numero: «Ora Sisal, di Sisal noi, e speriamo settimanale - un dodici e due fatali - che anni presto lo indovineremo». Le parole di entusiasmo del signor Antonio Mannoni, impiegato all'ufficio prove della Sisal. Quando passa per i corridoi al sena dire: «Vedi, stasera è il poeta della Sisal». Ma anche e tre figli. I suoi familiari sono orgogliosi di questo autentico successo personale. Le cartelle verranno stampate in tutti gli studi e in tutte le stazioni di Roma dove appena saranno stati stampati i dischi. L'imprimatura di Bologna si sta, l'ordine

di scheda la settimana, gli ritrovano faticosi del paese. Nel marzo scorso fu raggiunto il risultato con 12 milioni e duecentomila giocate, corrispondenti a poco meno di 400 milioni di lire.

Questa «partita» eccezionale al vertice a servizio della cartella polidattila fatta dopo la «dominata delle tre crisi». Infatti il 26 gennaio ci fu una crisi di governo, una crisi della Sisal e il trattato di pace a Parigi, che se poi ben chiamare una crisi. La pace e De Gasperi passarono in secondo piano davanti allo scandalo Sisal: le partite erano state le speranze, le distinte per le scommesse per le 120 milioni della settimana non furono parati ai vincitori con sette e con sei centesimi, gli organizzatori avevano fatto un conto con le giocate della domenica successiva, e fortunati avevano i quadranti sotto. Il Tribunale di Roma seguì la sentenza. La cassa è stata rivelata al mondo del 1946. Da allora tutti i giorni con sette punti vincenti circa 500 lire e quelli con sei punti uno più di ottanta. Le spese per gli accetti ammontano a milioni.

Tutte le schede quando arrivano alle sedi di zona vengono contate e classificate in ordine di numero e di materia. Quindi subito un secondo

do perché pare ormai assodato che al suono della musicella gli spogliatori lavorano agili e vicini con più facilità il suono.

Il regolamento che è entrato in vigore questo mese fissa le nuove percentuali, quello dello stesso 11.1948 per conto che viene ripulito fra il ministero delle Finanze, ministero dell'Interno e l'impresa generale addebitata. Il 14 per cento allo sport, cioè al CONI e alle altre federazioni, il 18 per cento alla Sisal e il 45 per cento ai terminali. Una importante novità è che, se si verificano i casi che non si ripeterà più l'incoscienza del giorno e dei mesi, non si ripeterà più l'incoscienza del giorno e dei mesi.

Inutile il campionato sportivo Sisal, disse allo sport, con i miliardi e gli milioni e ai terminali distribuiti tra i miliardi e mezzo ripartiti tra i miliardi e mezzo. Però si ebbe un miliardo, invece mezzo miliardo abbondante fu corrisposto al titolo di premio di probabilità alle distinte, rievocazione di vita.

Lo stato maggiore della Sisal lavorava in un campo di concentramento dal sabato al lunedì a mezzogiorno, non spogliandosi per oltre un mese. Sono altrettanti con tempo per conto. Le e qualche cartella di case e di risultati all'anno.

Alla prima settimana di gioco della primavera del 1948 la Sisal ebbe 1400 giocatori. Con il giorno sono di 15 milioni e mezzo di schede per settimana con un totale medio di 100 milioni settimanali. Ma il Tricolore perdette ancora qualche partita, e il campionato giurò di incrementare il numero di schede per settimana.

Nino Nutrizio

Quando l'uomo parte per la Fiera di Milano, la donna intelligente gli faccia il nodo al fazzoletto perchè si ricordi di acquistare da Franceschi il Trittico di Calze Mille Aghi.

...io gli farò il nodo al fazzoletto

«Credo di essere riuscito a portare dei ritocchi, almeno in apparenza, allo stato civile della donna, ovvero a trasformare una donna di quarant'anni in una di ventisei. La donna che porta le calze MILLE AGHI ha sempre ventisei anni. Il Trittico di calze MILLE AGHI, si compone di tre calze, ossia di un paio e mezzo, onde provvedere la donna di una calza di riserva nell'eventualità di una smangiatura. La terza calza, usata a rotazione, permette di utilizzare tutte e tre le singole calze fino al loro totale esaurimento. Il Trittico costa meno di due paia di calze ed ha la durata effettiva di tre paia, vale a dire che assicura alla donna che lo usa un alto grado di tranquillità».

FRANCESCHI

COFANETTO DI CALZE "MILLE AGHI"

Mille Aghi "Seta" (Alamole)	il paio L. 1000
Mille Aghi "Seta" (Tramè) un soffio	> 2000
Mille Aghi "Nylon" (Grand Mille) 51 gg.	> 3000
Mille Aghi "Nylon" (Dancing) 54 gg.	> 3500
Mille Aghi "Nylon" (Thousand Needles)	> 3000

Trittico

Trittico Mille Aghi "Seta" (Alamole)	il nit. L. 1500
Trittico Mille Aghi "Seta" (Tramè) un soffio	> 3000
Trittico Mille Aghi "Nylon" (Dancing) 54 gg.	> 3500
Trittico Mille Aghi "Nylon" (Thousand Needles)	> 4500

COLORI DI AGGI: nabe d'oro - terra d'ombra - bronzo - grigiofumo

La firma fotografica del maestro su ogni calza

Ogni vendita viene arricchita nell'articolato preventivo, fac-simile di un valore quattromila di pezzi, senza aumento di prezzo.

Per ricevere le calze MILLE AGHI in tutta Italia, a domicilio, franco di porto, o farle giungere di sorpresa all'indirizzo di una donna, inviare l'importo delle calze più L. 50 (da uno a sei paia) per le spese postali a mezzo vaglia postale o assegno bancario, oppure servirsi del Conto Corrente Postale N. 32299 al

Maestro calzature PILADE FRANCESCHI - Via Manzoni, 16 - Milano

Per conoscere tutti i tipi di calze MILLE AGHI, domandare il listino generale che viene spedito gratis.

sperare, mentre le donne si rimettono le calze al ritmo del boogie woogie.

La modernità non avanza solo nella tecnologia e nel costume: il 4 marzo 1947 ha luogo l'ultima esecuzione capitale della storia italiana; la pena di morte è infatti abrogata con l'entrata in vigore della Costituzione.

Ma l'entusiasmo della liberazione è presto intaccato dal contatto ruvido con la realtà, e a sogni e speranze si accompagnano da subito dolore e fame. L'Italia è un Paese in ginocchio che vive ancora nella scia della guerra, la povertà si respira nell'aria e camminare per le strade significa vedere le «ossa della città» fatte di calcinacci, di accattoni, di stracci, di fame e di rovine. La realtà è quella delle tessere anonarie, della borsa nera, delle case ferite dalle bombe, delle malattie, della disoccupazione e dei viaggi sopra i carichi degli autocarri e sui tetti dei vagoni ferroviari che riportano a casa reduci e sopravvissuti che sui giornali nascono rubriche come *Chi li ha visti?* de «*La Domenica del Corriere*» e *Chi ha notizie...?* de «*l'Unità*», ansiosi appelli lanciati dalle famiglie per i soldati che non sono tornati a casa o dagli stessi soldati che denutriti e spaesati, cercano le famiglie e le donne che hanno lasciato partendo per la guerra e che al rientro non trovano più.

Il ruolo dei giornali in questi anni è fondamentale. Tra il 25 luglio 1943 e il 25 aprile 1945 da Roma, a Firenze, a Bologna, a Milano, a Torino, la stampa - prevalentemente "partigiana" e animata dalla necessità di diffondere il pensiero della Resistenza - sembra fiorire al passaggio delle truppe alleate che avanzano verso nord. Dalla caduta di Mussolini alla Liberazione «escono ben 2.357 giornali e 2.623 manifestini ed opuscoli stampati alla macchia. L'«Avanti!», «Il Popolo», «l'Unità», «L'Italia Libera», «Voce Operaia», «La

CHI LI HA VISTI?



Vittorio Spinelli, di 23 anni, da Cremona d'Inverigo (Como), è partito da Legnano nel 1944 diretto in Toscana; ha dato sue notizie per l'ultima volta da Chiusi (Siena), il 15 aprile del 1944. Chiunque lo avesse conosciuto e potesse dare indicazioni sulla sua sorte è pregato di scrivere al padre Faustino Spinelli, Cremona d'Inverigo (Como).



Giuseppe Parisio di 35 anni da Voldomino (Lugano), arrestato nel luglio del 1944 dai nazi-fascisti, trasportato a Bozzone. Ultime notizie nel novembre del 1944. Basso statura, bruno, corporatura robusta. Chiunque l'avesse conosciuto e potesse dare indicazioni sulla sua sorte è pregato di scrivere alla moglie Licia Parisio, infermiera presso Osped. Confalonieri, Luino.



Antonio Colombo, di 24 anni da Cassano d'Adda (Milano), che il 14 aprile 1945 si trovava a Castelnuovo (Emilia), non ha più dato da allora, sue notizie. Scrivere alla mamma Enrica Parma Via Milano 2, Cassano d'Adda (provincia Milano).



Mario Posarelli, di 22 anni, da Massa Marittima (Grosseto), che si trovava a Torino, è scomparso da casa il 7 maggio '45, probabilmente per recarsi a Como. Indossava abiti civili. Rivolgersi alla madre Alice Posarelli, Massa Marittima (Grosseto).



Renata Pasquale, di 25 anni, da Biasca, impiegata a Saluzzo come telefonista, è scomparsa ai primi di luglio del 1944 e portata a Bolzano, indi a Mauthausen, campo Gusen II; non ha mai dato notizie. Scrivere alla famiglia Pasquale, Biasca (Cuneo), oppure al Municipio di quella località.

Armida Pelos, di 19 anni, da Tappignano (Udine), arrestata dalle SS tedesche ai primi di aprile del 1945 non ha più dato sue notizie. Chiunque potesse dare informazioni atte a rintracciare e pregato di scrivere alla madre della ragazza (gravemente ammalata): Pelos, Ruda (Udine).



Renato Perivalle, detto Ivano, di 31 anni da Voghera, è stato arrestato nel dicembre del 1944 e portato a Bolzano, indi a Mauthausen, campo Gusen II; non ha mai dato notizie. Scrivere alla famiglia Perivalle via Voltare 12, Voghera.

SCOMPARI DOPO L'ARMISTIZIO
Le persone di cui qui pubblichiamo la fotografia non hanno più dato loro notizie dopo l'8 settembre 1943. Chiunque le avesse conosciute e potesse comunque dare notizie sulla loro sorte è pregato di scrivere all'indirizzo indicato accanto ad ogni nome.



Alfredo Croci, da Castelnuovo Monti (Reggio Emilia). Scrivere a Adolfo Croci, Castelnuovo Monti.

Olimpio Torchio, di 29 anni, da Milano. Scrivere a Carlo Torchio, corso Ticinese 80, Milano (t. 3392).

Daniilo Sottacchi, di 26 anni, da Milano. Scrivere a Carlo Sottacchi, via Semea 3, Milano (tel. 578 564).

Giuseppe Brambilla, di 24 anni, di Originate, residente a Chivasso. Scrivere a Giovanni Brambilla, Chivasso.



Ezio Vaccari, di 29 anni da San Carlo (Ferrara). Scrivere a Ezio Dionisi, via Solferino 18, Milano.

Tullio Ferrari, di 33 anni, da Milano. Scrivere a Carlo Ferrari, via Brambilla 26, Milano.

Renzo Remedi, di 25 anni, da Montale (Pistoia). Scrivere a Gian Carlo Remedi, Montale.

Aldo Sandro, di 24 anni, da Arignano. Scrivere a Carlo Arignano, Arignano.

“Chi li ha visti?”
Allegato a *La Domenica del Corriere*
del Corriere
(supplemento illustrato del *Corriere d'informazione*)
Milano
31 marzo 1946, p. II.

Chi ha notizie...?



Cap. Magr. LUPERINI (ORLANDO), S. Eupatio Granarini, I Reg. A. Comp. P. M. 56



LESPINI FEDOLICO SR. Regg. Art. Regina I Gruppo S. Battaglia (Redi) Egei.



Sold. MARINI ANDE (LO), 51, Piazza Caimica, S. Eupatio Granarini, I Reg. A. Comp. P. M. 121



ERCOLANI ERCOLE (romani) rastrellato e trattenuto sulla montagna di Tronchi nel maggio 1944 in Germania, ora ha dato notizie.

Si pregano i Comitati Assistenza Redditi, i Comitati di Difesa e tutti i lettori di voler esporre questa fotografia per facilitare la ricerca delle notizie che dovranno essere inviate all'«Unità», via IV Novembre 149.

Chi avesse notizie della famiglia Madonna di Livorno, sfollata a Cernusco dopo il primo bombardamento della città, è pregato di rivolgersi a Poggi Gino presso «l'Unità», via IV Novembre 149, Roma.

“Chi ha notizie?”
l'Unità
Roma
1 febbraio 1946, p. 2.

LA DOMENICA DEL POPOLO

Un prigioniero è tornato a casa

È uno dei tanti, di quelli che hanno preceduto e degli altri che presto lo seguiranno. La scala che si svolge a spirale pare dargli il primo abbraccio di ben tornato nel mondo dei suoi affetti: il cuore batte forte alle tempie e gli occhi sono già pieni di lacrime. Innanzi alla porta di casa col suo nome sulla targa, bisogna riprendere fiato; e finalmente eccoli, gli sono tutti intorno... È questa l'ora per la quale ha vissuto cinque anni. Con commosso ritegno, consapevole della propria insufficienza, la nostra immaginazione si arresta sulla soglia della casa del prigioniero che è tornato. Ci azzardiamo a fermare con l'obiettivo qualche attimo ed episodio di quel poema d'amore che si svolge dentro la casa; ma l'eco esultante ne arriva pure al di fuori e si spande per ogni dove. (Foto Lenti)

Ed eccolo che si regge e riprende a salire. Il primo abbraccio lo benvenuto.

Una rivista di notizie su cui si è scritto in un'ora di tempo per il nostro affetto.

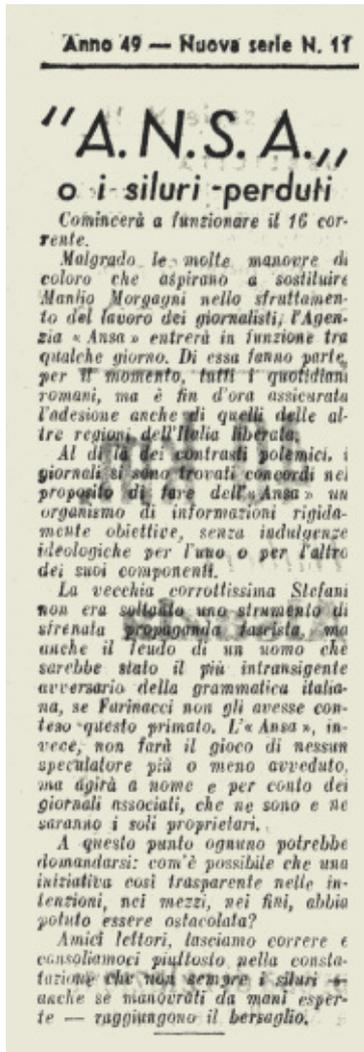
Una bella domenica d'aprile e dopo gli otto anni di casa in casa, il ritorno è al momento.

Chi non può più venire con la sua famiglia dal Sud, lo attende qui, pronto a dargli il benvenuto.

Questo è l'ora per la quale ha vissuto e agitato per cinque interminabili anni.

Un tempo ha lavorato per il distretto, ed ora è tornato a casa e a casa degli affetti suoi che lo attendono e lo accolgono.

Questo ora di momento, una più gloriosa dell'altra, dopo cinque anni di prigionia.



“ANSA o i siluri perduti”
Avanti!
Roma
13 gennaio 1945, p. 2.

“La cultura come
strumento di
combattimento.
Una lettera
di Giaime Pintor”
l'Unità
Roma
26 maggio 1946, p. 3.

Voce del Popolo”, “Risorgimento liberale”, “La Voce Repubblicana”, “Il Ribelle” sono soltanto alcuni titoli fra le migliaia di giornali e di manifesti pubblicati nel giro di due anni contro il nazifascismo e chi li distribuì rischiò non meno di chi li scrisse e li stampò». Solo a Roma, già quaranta giorni dopo la liberazione della città si stampano ben cinquantasette fra quotidiani e periodici, destinati a salire ad ottantaquattro alla fine del mese successivo.

Con la fine della guerra nasce l'Agenzia nazionale stampa associata (Ansa) e la Costituzione nel 1948 non si dimentica di sancire, all'articolo 21, la libertà di stampa. Nel giro di pochi mesi il numero delle testate esistenti negli anni Trenta raddoppia, passando dalle ottanta del 1936 alle centocinquanta del 1946. In anni in cui non c'è ancora la televisione esplose anche il fenomeno dei rotocalchi e nel 1952 se ne vende un numero di copie pari a circa trenta volte quello dei settimanali venduti nell'anteguerra. Nella vitalità del panorama, ovviamente, non mancano le ombre. Alle «limitazioni o condizionamenti [...] da parte del Governo militare alleato attraverso il Psychological Warfare branch (Pwb)» - organismo del Governo militare anglo-americano che gestisce i mezzi di comunicazione fino al 31 dicembre 1945 - si aggiungono «epurazioni e commissariamenti» nei giornali e nelle case editrici più coinvolti con la politica del regime, oltre a ricorrenti «violazioni del diritto d'autore» che il caos del momento rende facilmente praticabili.

L'attenzione e l'ospitalità riservate dalla stampa del dopoguerra ai dibattiti e alle opinioni politiche se da un lato esprimono il bisogno di riflettere e di raccontare la nuova realtà, dall'altro manifestano l'esistenza di un profondo interesse di ricostruzione anche culturale del nostro paese. Gli intellettuali sono chiamati a

L'UNITÀ

LA CULTURA COME STRUMENTO DI COMBATTIMENTO

UNA LETTERA DI GIAIME PINTOR

L'ultima lettera di Giaime Pintor al fratello Luigi - alla vigilia della rischiosa azione di guerra partigiana, nella quale, come egli già prevedeva lasciò la vita - diventerà presto, ne siamo certi, una delle pagine della nostra lotta di liberazione, più nota e più amata degli italiani. Agli intellettuali soprattutto si rivolge questa ultima lettera, pubblicata recentemente da Einaudi in un breve opuscolo commemorativo che precede la pubblicazione dei due volumi principali scritti da Giaime Pintor.

«In realtà la guerra, ultima fase del fascismo trionfante, ha agito su di noi più profondamente di quanto risulti a prima vista. La guerra ha distolto materialmente gli uomini dalle loro abitudini, li ha costretti a prendere atto con le mani e con gli occhi dei pericoli che minacciano i presupposti di ogni vita individuale, li ha persuasi che non c'è possibilità di salvezza della neutralità e nell'isolamento. Nei più deboli questa violenza ha agito come una rottura degli schemi esteriori in cui vivevano: sarà la «generazione perduta», che ha visto infrante le proprie «carriere»; nei più forti ha portato una massa di materiali grezzi, di nuovi dati su cui crescerà la nuova esperienza. Senza la guerra io sarei rimasto un intellettuale con interessi letterari; avrei discusso i problemi dell'ordine politico, ma soprattutto avrei cercato nella storia dell'uomo solo le ragioni di un profondo interesse: e l'incontro con una ragazza o un impulso qualunque alla fantasia avrebbe contato per me più di ogni partito o dottrina. Alcuni amici, meglio disposti a sentire immediatamente il fatto politico, si erano dedicati da anni alla lotta contro il fascismo. Pur sentendomi sempre più vicino a loro, non so se mi sarei deciso a impegnarmi totalmente su quella strada: c'era in me un fondo troppo forte di gusti individuali, di indifferenza e di spirito critico per sacrificare tutto questo a una fede collettiva. Soltanto la guerra ha risolto la situazione, travolgendo certi ostacoli, sgombrando il terreno da molti ripari e mettendomi brutalmente a contatto con un mondo inconciliabile.

Credo che per la maggior parte dei miei coetanei questo passaggio sia stato naturale: la corsa verso la politica è un fenomeno che ho constatato in molti dei migliori, simile a quello che avvenne in Germania quando si esaurì l'ultima generazione romantica. Fenomeni di questo genere si riproducono ogni volta che la politica cessa di essere ordinaria amministrazione e impegna tutte le forze della società per salvarla da una grave malattia, per rispondere a un estremo pericolo. Una società moderna si basa su una grande varietà di specializzazioni, ma può sussistere soltanto se conserva la possibilità di abolirle a un certo momento per sacrificare tutto a un'unica esigenza rivoluzionaria. E' questo il senso morale, non tecnico, della mobilitazione: una gioventù che non si conserva «disponibile», che si perde completamente nelle varie tecniche, è compromessa. A un certo momento gli intellettuali devono essere capaci di trasferire la loro esperienza sul terreno dell'utilità comune, ciascuno deve sapere prendere il suo posto in una organizzazione di combattimento...

Artisti e scrittori dobbiamo rinunciare ai nostri privilegi per contribuire alla liberazione di tutti. Contrariamente a quanto afferma una frase celebre, le rivoluzioni riescono proprio quando le preparano i poeti e i pittori, purché i poeti e i pittori sappiano quale deve essere la loro arte. Ven'anni fa la confusione generale poteva prendere sul serio l'impresa di Fiume. Oggi sono riaperte agli Italiani tutte le possibilità del Risorgimento: nessun gesto è inutile purché non sia fine a se stesso. Quanto a me, ti assicuro che l'idea di andare a fare il partigiano in questa stagione mi diverte pochissimo: non ho mai apprezzato come ora i pregi della vita civile e ho coscienza di essere un ottimo traduttore e un buon diplomatico, ma secondo ogni probabilità un mediocre partigiano. Tuttavia è l'unica possibilità aperta e l'accoglio.

Se non dovessi tornare non mostratevi inconsolabili. Una delle poche certezze acquistate nella mia esperienza è che non ci sono individui insostituibili e perdite irreparabili. Un uomo vivo trova sempre ragioni sufficienti di gioia negli altri uomini, e tu che sei giovane e vitale hai il dovere di lasciare che i morti seppelliscano i morti. Anche per questo ho scritto a te e ho parlato di cose che forse ti sembrano ora meno evidenti, ma che in definitiva contano più delle altre. Mi sarebbe stato difficile rivolgere la stessa esortazione alla mamma e agli zii, e il pensiero della loro angoscia è la più grave preoccupazione che abbia in questo momento. Non posso fermarmi su una difficile materia sentimentale, ma voglio che conoscano la mia gratitudine: il loro affetto e la loro presenza sono stati uno dei fattori positivi principali nella mia vita. Un'altra grande ragione di felicità è stata l'amicizia, la possibilità di vincere la solitudine istituendo sinceri rapporti fra gli uomini. Gli amici che mi sono stati più vicini, Kamenetzki, Balbo, qualcuna delle ragazze che ho amato, dividono con voi questi sereni pensieri e mi assicurano di non avere trascorso inutilmente questi anni di giovinezza.

CULTURALUME E CULTURAME

Articolo di LUIGI RUSSO

Quando si cominciò a parlare del discorso veneziano del ministro Scelba, la prima forma che si sentì dire e si lesse sui giornali fu «culturalume». Culturalume, io pensai, come cardinalume, cerialume, democraticume, canagliume, pattume ed altri nomi in *ume*. E mi affrettai a prenderne nota in una scheda linguistica, in cui misi in testa subito la parola, consista da Vittorio Alfieri, «cardinalume». Perché Scelba non pensi che io dica per celia, ecco il testo preciso dei versi dell'Astigliano:

«Sia pace a i frati, Purchè sfratati, E pace a i preti, Ma pochi e quieti. Cardinalume Non toglialume: Il maggior prete Torni a la rete; Leggi, e non re, L'Italia c'è».

Caspetal mi scappò detto, leggendo nello Scelba la parola «culturalume», e mi scappò detto con un colorito fortemente dialettale, il che mi capita quando sono fortemente sorpreso, ammirato e commosso: il nostro ministro, cheché ne dicano i malevoli, che lo presentano come un avvocatuccio di provincia, può stare accanto a Vittorio Alfieri, come coniatore di vocaboli nuovi e spregiati. La prosa del ministro Scelba a molti ha ricordato la prosa di Roberto Farnacci e di Achille Starace; io invece la collocavo molto più in alto e gli creavo una araldica lessicale, per fargli onore.

Ma la mia illusione, o la mia enfasi, durò soltanto qualche giorno: una commissione di filologi, riunitasi di urgenza, accertò la lezione critica di alcune parti assenti del discorso, e il testo genuino trionfò rapidamente negli annunci e nei commenti dei giornali. Non di «culturalume» aveva parlato il ministro, che sarebbe stata parola troppo dotta, ma di «culturame», così come nel linguaggio dei borsari neri si dice «scatolame», «biscottame», «budellame», e i campieri siciliani, assidui frequentatori di fiere, parlano di «bestiame», «pollame», «letame». La parola «letame», è vero, è essa stessa parola troppo dotta e poi non è collettivo spregiatico, dal latino *laetame*, anche se il solito Boccaccio tentò di popolarizzarla, ricordando nella novella di fra Cipolla, le poppe della Nuta, che «paran due ceston da letame». Il mio momentaneo squilibrio, di

storico linguistico, del costume e di critico, rapidamente si ricompose, e preparai subito un'altra scheda, dove si passano in rassegna molte fonti popolari, o popolari derivate, cioè di origine dotta, ma ricondotte dall'uso diffuso al significato volgare (che qui ometto per amore di brevità). Il linguaggio di Scelba accento a quello dei borsari neri e dei campieri siciliani, in mi convinsi che rispettava di più la convenienza storica.

Il campiere è un personaggio ragguardevole delle nostre campagne meridionali, che col frustino negli anfratti se ne va tra i contadini chini sul lavoro, distribuendo «santi e santissimi» a destra e a sinistra e qualche frustata sulle spalle dei più riotosi e dei più pigri. È il difensore degli interessi del padrone, il più fanatico, il più animoso e il più coscientoso. Di De Gasperi, Gonella, Pacioni, Dossetti, si può dire che sono dei cattolici, perché in loro è in giuoco sempre una fede religiosa, di diversa intensità e sfumatura storica, ma che bene o male si intreccia e si contamina con la loro passione politica. Scelba invece non è nemmeno un cattolico, un democratico cristiano, un «cippista», come si diceva un tempo lei aveva ingannato il suo segretario giovanile presso Starace; del cattolico egli conserva solo il senso greve del peccato originale, cioè l'abitudine al turpiloquio pessimistico e alle bestemmie, le quali sono sempre beninteso contro chiunque e qualunque cosa siano riviste. Egli è invece il campiere siciliano, il quale è devotissimo al «baroname», ed è nemico giurato del «contadino» e del «servitorame», quindi anche del «culturame», di tutti quelli che si oppongono in un modo o in un altro a quei tali suoi baroni.

La definizione di «avvocatuccio di provincia», adottata altre volte, è impropria, il nostro ministro è l'idea platonica di quel Turci Pasalacqua, che abbiamo ammirato nel felicissimo film *La nome della legge*.

Ormai anche Mario Scelba scivola dalla politica vera e propria, e comincia ad appartenere piuttosto alla letteratura popolare e orale d'Italia, con quello stesso rilievo con cui vi appartennero in

altro tempo Roberto Farnacci e Achille Starace: egli non è ancora arrivato e forse non arriverà mai al Mussolini, perché il Mussolini, in coscienza, era più colto, ed era più felice proverbiatore, e aveva anche una certa virtuosità coreografica, da grande attore di arena popolare, che al nostro sicilianuzza manca del tutto, nonostante i suoi pugni puntati sui fianchi.

Tutti ci siamo trovati d'accordo nel sottolineare la frase inopportuna ed infelice del nostro ministro dell'Interno, senza distinzione di partito e di fede politica: i liberali proletari, a cui è iscritto l'autore di questa nota e i liberali proprietari della rivista «Il Mondo» (le due denominazioni affini, ma lontane, indicano un'ideologia formalmente identica, ma sostanzialmente assai diversa per gli umori segreti che scorrono nelle due opposte schiere), i socialisti, i comunisti, e perfino gli austeri e gravi repubblicani e i nostalgici e aristocratici monarchici.

Anche l'Europa, che non si scandalizza mai di nulla, questa volta ha preso nettamente posizione contro e ha parlato degli applausi venuti al ministro dal banco degli asini. Ci sono certe battute che definiscono un regime e che definiscono un partito o un uomo. Il «bagnasciuga» fu l'epiteto di Mussolini, il «culturame» e i «quattro cialtroni» potrebbero essere l'epigrafe tombale non della democrazia cristiana, ma del clericalume più rozzo e ignorante, di cui Scelba è il più leale paladino: il vero pugno di ferro.

Un bravo e dotto prete, col quale io intrattengo affettuosa dimestichezza, mi diceva: — «Quelli Scelba è un vero castigo di Dio. Discorsi come quello di Venezia ci costringono a dare ragione perfino a Lei, caro professore, a cui non vorremmo dare mai ragione. — Ma invero io non saprei giovare di questa nuova gaffe del ministro dell'Interno, per battere contro la democrazia cristiana, la vera religione e la vera democrazia qui non c'entrano. Tutti siamo mortificati per i trascorsi verbali del ministro, perché pare proprio che un triste destino pesi sull'Italia da trent'anni a questa parte con la minaccia sempre più allarmante che sia per ritornare la vogli di governanti rozzi e ignoranti.

L'onogocrazia, cioè il governo degli asini selvatici, come scriveva il Croce a proposito di certi ministri fascisti, deve continuare dunque ad opprimere e ad offendere il nostro paese, che ha sempre una fondamentale pentolenza umanistica?»

Però non si dispiaccia l'onorevole Scelba, se anche noi che in altri tempi lo abbiamo onorato chiamandolo Scelba Del Carretto per la potenziale ferocia della sua politica repressiva, oggi ci uniamo al coro generale di riprovazione, per le sue parole assai poco democratiche e poco illuministe, ciò che sare delitto minore, ma sostanzialmente è maggiore. Non si tratta di una riprovazione politica, ma di una riprovazione di galateo, che auspica la fine di ogni diviale linguaggio, il quale rinvia «a sempre tante distinzioni insieme sul nostro corpo durante il ventennio nero. Governi pure la democrazia cristiana, ma ci ripari l'insulto. Tali grossolane agenzie deprimento non solo tutti i poveri sudditi, ma lo stesso partito al governo e fanno passare l'Italia nella schiera delle nazioni politicamente più arretrate.

Un brigadiere siciliano, che ho incontrato per le vie di Firenze, mi diceva malinconico e desolato: «Non basta il bandito Giuliano, ma ci si mette anche il Ministro Scelba. Protesti Lei, professore, per la nostra isola. Negli uffici ci deridono e ci dicono: — Compaesani del ministro Scelba e dei banditi Giuliano. — Ma la Sicilia è molto più civile. No, non è vero: noi abbiamo tutti il nostro galateo, come la nostra biancheria è più netta di quella di quassù, che ha sempre qualcosa di coloso e di lezzoso, come dicono e ricompongono le stesse massie fiorentine. Il nostro sole asciuga molto bene i nostri panni sulle rive dei fiumi o dei ruscelli, e la Sicilia è stata la regione meno fascista dell'Italia. Il linguaggio del ministro Scelba è soltanto in uso in qualche stallazzo e in qualche osteria di campagna».

LUIGI RUSSO

LUIGI RUSSO
«Culturalume
e culturame»
l'Unità
Milano-Roma
19 giugno 1949,
pp. 1 e 5.

sto se da un lato apre tutta una serie di riflessioni sul ruolo che la cultura può svolgere nell'educazione politica delle masse e nell'emancipazione delle classi popolari, dall'altro segna l'avvio di una serie di critiche e polemiche relative all'appiattimento, alla dequalificazione e allo scadimento della cultura. Un episodio ampiamente riportato dalla stampa del 1949 aiuta a chiarire il clima. Il 5 giugno il Ministro dell'Interno Mario Scelba, intervenendo al terzo congresso nazionale della Democrazia Cristiana, dichiara che «Altri settori vanno valorizzati. La Democrazia Cristiana va benissimo come organizzazione di massa che salva la libertà; ma poi si pretende di sostenere che nella scuola e nella cultura noi siamo degli arretrati. Ma perché? Credete che la Democrazia Cristiana avrebbe potuto vincere la battaglia del 18 aprile se non avesse avuto in sé una forza morale, una idea motrice che vale molto di più di tutto il culturame di certuni?». L'espressione «culturame» colpisce gli intellettuali laici, non solo comunisti, che mal sopportano la politica confessionale del governo e innesca una polemica fatta di botta e risposta sui giornali. Lo stesso Scelba cerca di rimediare il 10 giugno con un'intervista rilasciata a Giuseppe Longo su «Il Giornale d'Italia». Ma gli interventi polemici non si placano e tra i tanti si può ricordare quello di Luigi Russo che appare su «l'Unità» del 19 giugno con il titolo *Culturalume e culturame*, poi ristampato sulla rivista «Belfagor». Nell'articolo il critico siciliano sottolinea che Scelba non ha usato la parola «culturalume» bensì la parola «culturame» — lasciando intendere che evidentemente si tratta di un'espressione troppo dotta per il Ministro — «così come nel linguaggio dei borsari neri si dice di «scatolame», «biscottame», «budellame» e i campieri siciliani, assidui frequentatori di fiere, parlano di «be-

“La cultura italiana risponde a Scelba”
 Vie nuove
 Roma
 26 giugno 1949,
 pp. 10,11.

stiamo”, “pollame”, “letame”». All'intervento di Russo rispondono sia Scelba con un'intervista rilasciata al giornale «Oggi» che un articolo de «Il Popolo». Il settimanale «Vie Nuove» arriva addirittura ad aprire un'inchiesta fra intellettuali di varie tendenze, da Trilussa a Bontempelli, da Vittorini a Moravia, da Levi a Cardarelli, ecc., che viene pubblicata nei sei numeri dal 26 giugno al 31 luglio e che si conclude con un consultivo di Emilio Sereni e un articolo di Concetto Marchesi, *Impossibile il divorzio fra politica e cultura*.

Il mutamento del clima culturale dagli anni prima della guerra è evidente: l'intellettuale, l'artista del dopoguerra, prova un autentico bisogno di partecipare alla nuova vita democratica, di impegnarsi in prima persona. Attraverso l'impegno civile l'intellettuale rinuncia alla sua egoistica autonomia, alla sua autosufficienza puramente politica: e si schiera e lavora a favore di una “causa”, che coinvolge classi intere di uomini». L'editoriale di Vittorini sul primo numero de «Il Politecnico» s'intitola non a caso *Una nuova cultura* e fissa con estrema chiarezza i termini della questione: «È qualità naturale della cultura di non poter influire su fatti degli uomini? Io lo nego. Se quasi mai (salvo in periodi isolati e oggi nell'Urss), la cultura ha potuto influire sui fatti degli uomini dipende solo dal modo in cui la cultura si è manifestata. Essa ha predicato, ha insegnato, ha elaborato principi e valori, ha scoperto continenti e costruito macchine, ma non si è identificata con la società, non ha governato con la società, non ha condotto eserciti per la società». Del resto non potrebbe essere diversamente, considerato che i giovani intellettuali protagonisti della nuova stagione culturale vivono in prima persona il dramma della guerra, della Resistenza e dell'occupazione, e di conseguenza le loro scelte derivano an-

Sulle ripetute manifestazioni di intolleranza contro la cultura laica, culminate nelle note dichiarazioni del Ministro dell'Interno, "Vie Nuove" apre, da questo numero, un dibattito fra tutti gli intellettuali, senza pretendere naturalmente di imporre un determinato punto di vista, ma auspicando che ciascuno scenda il dovere di assumere una posizione precisa

Giuseppe Ungaretti
 Che cosa è accaduto della cultura italiana, e l'azione politica della cultura italiana, è una delle cose che mi interessano di più. Mi sono posto questi problemi nel mio campo: le cose che mi interessano.

Massimo Bontempelli
 Quando Scelba parlò la prima volta dei cristiani della cultura italiana, ci fu chi disse: «Costituzionalmente, nel 1948, il partito di Scelba è tornato nell'agguato e la cultura, pur emancipandosi, è andata in mano». E quando, presentando il programma culturale, ha voluto tornare alla cultura, ci ha detto: «Volete tornare che a Guido De Roggiere».

Concetto Marchesi
 A chiusura di questa grande inchiesta di "Vie Nuove", che proseguirà nei prossimi numeri, darò le conclusioni del dibattito.

Quinto Isolfi
 Mi piace come è apparso il Nuovo che da risposta che un modo così delle regioni meridionali che possono aver speso di studio, ma poco anche che ha fatto sfociare in un modo.

Alberto Moravia
 Il ministro Scelba non ha fatto che ripetere, dal resto con molto candore, l'antico discorso tra cultura e classe dirigente in Italia. Questo è il discorso che ha origine religiosa e teologica, e non che sia mai prodotto.

Manlio Lupinacci
 Il ministro Scelba ha forse accettato la forza sovietica. Non abbiamo una forza sovietica, abbiamo una forza sovietica di fatto, ma non è quella che si è accettata. La forza sovietica è quella che si è accettata, ma non è quella che si è accettata.

Carlo Levi
 Mi si chiede di esprimere il mio parere su un modo di pensare e di agire, ma non è quello che mi interessa. Mi interessa di sapere se la cultura italiana ha un suo modo di pensare e di agire, e se questo modo di pensare e di agire è quello che si è accettato.

Carlo Argan
 La professione della cultura è un'attività che si svolge in un campo che è quello della cultura. La cultura italiana ha un suo modo di pensare e di agire, e se questo modo di pensare e di agire è quello che si è accettato.

Trilussa
 Abbiamo chiesto anche a Trilussa la sua opinione sull'argomento. «Se non ricordo - mi ha risposto - ho un'idea di quello che è la cultura italiana. La cultura italiana è un'attività che si svolge in un campo che è quello della cultura. La cultura italiana ha un suo modo di pensare e di agire, e se questo modo di pensare e di agire è quello che si è accettato».

Vincenzo Cardarelli
 Ha conosciuto, alle varie volte, la cultura politica e questo non si può dire che non sia stato un fatto culturale. Sembra proprio che ci sia un abisso tra cultura e politica in Italia, anzi non sembra, ma c'è. Da questo punto di vista, non c'è mai stato un rapporto tra uomo politico e uomo di cultura.

Francesco Flora
 Prima che nessuno debba o possa opporre una cultura in quanto a presenza e in che modo il fatto italiano. Non ho letto il discorso di Scelba, comunque mi sembra chiaro che la politica può intervenire solo nell'ambito della cultura, e che la cultura non deve essere toccata da nessuno. Deve essere rispettata.

Emilio Cecchi
 Con ciò che gli intellettuali politici di Scelba sono gli intellettuali di corpo.

che dalla realtà della vita vissuta. Vittorini e Pratolini dopo una giovanile adesione al fascismo partecipano ai Gruppi d'azione clandestina, Pavese e Levi vivono l'esperienza del confino, Calvino e Fenoglio partecipano alla lotta partigiana, Tobino, Sereni e Rigoni Stern, portano la divisa dell'esercito italiano su vari fronti di guerra, Alba de Céspedes - con il nome di "Corinna" - partecipa alle trasmissioni *L'Italia che combatte* dalla radio di Bari.

È da questa nuova "trincea" culturale che si innalza, più forte di ogni altra, la voce del Neorealismo che irrompe in ogni campo artistico, dalla letteratura, al cinema, alle arti figurative. La critica non offre una indicazione univoca in relazione all'estensione temporale del movimento culturale, anche se diffusa è la convinzione che il momento più autentico sia quello degli anni tra il 1943 e il 1950, se non addirittura il 1948, anno dello scontro elettorale tra il Fronte Popolare e la Democrazia cristiana e la vittoria di quest'ultima. Fino al 1948 sembra in effetti realizzarsi una «maggiore apertura e una più libera iniziativa culturale, testimoniata in primo luogo dal sorgere del *"Politecnico"* di Vittorini e dai primi liberi sviluppi del neorealismo». Il Neorealismo continua comunque a dare importanti frutti almeno fino al 1956, ma gli ultimi sono «gli anni del neorealismo ufficiale, della ricerca di una letteratura "nazionalpopolare", dello zdanovismo, dello scontro tra clericalismo e cultura democratica: nel mondo diviso tra i due blocchi capitalista e comunista, la cultura progressista appare costretta sulla difensiva». Nel 1956 gli avvenimenti in Ungheria creano un nuovo quadro politico e culturale, avviando la stagione dello sperimentalismo e della ricerca di nuovi orizzonti linguistici e tematici.

Come ogni altro movimento culturale, anche il Neorealismo non nasce da una deflagrazione

improvvisa ma da un processo più lento, quasi di stratificazione che affonda le sue radici negli anni Trenta. Sono gli anni della riscoperta di Verga, del regionalismo di Pavese, del cronachismo di Pratolini e Bilenchi, ma anche de *Gli Indifferenti* di Alberto Moravia (1929), di *Gente in Aspromonte* di Corrado Alvaro (1930) e di *Tre operai* di Carlo Bernari (1934), che si allontanano dalla prosa d'arte per assumere come punto di osservazione la società contemporanea che descrivono con linguaggio realistico. Così come non può tacersi l'influenza della narrativa americana, la cui conoscenza proprio in questi anni è resa possibile dalle traduzioni di Pavese e Vittorini seguite nel 1941 da *Americana*, l'antologia di narratori statunitensi curata dallo stesso Vittorini.

Sempre agli anni Trenta risale l'uso stesso del termine "neorealismo". Umberto Barbaro lo utilizza per la prima volta in sede critica nel saggio *Letteratura russa a volo di uccello*, uscito a puntate nel 1931 su *«L'Italia Letteraria»* e Arnaldo Bocelli, nella recensione apparsa sul *«Corriere padano»* del 21 luglio 1931, usa la definizione "nuovo realismo" a proposito del romanzo *Luce Fredda* (peraltro scritto proprio da Barbaro). In ambito cinematografico, invece, il termine sarà utilizzato per la prima volta dal montatore Mario Serandrei in riferimento a *Ossessione* di Visconti.

Ma se le radici del Neorealismo affondano negli anni Trenta, i primi archetipi artistici possono rintracciarsi in alcune opere dei primi anni Quaranta: *Ossessione* di Visconti, *Conversazione in Sicilia* di Vittorini e *Crocefissione* di Guttuso. I tempi sono ormai prossimi alla piena maturazione del Neorealismo. Lo dimostra anche l'articolo *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano* a firma Mario Alicata e Giuseppe De Santis, pubblicato il 10 ottobre 1941 dalla rivista *«Cinema»*.

L'articolo rivendica la necessità che il cinema documenti i problemi reali del paese e gli autori spingono i cineasti a partecipare al rinnovamento della società italiana portando «la macchina da presa nelle strade, nei campi, nei porti, nelle fabbriche del nostro paese» per realizzare «il nostro film più bello seguendo il passo lento e stanco dell'operaio che torna alla sua casa».

Con il Neorealismo i fatti sembrano «raccontarsi da soli», e si propaga una modalità di rappresentazione della realtà capace di dar vita ad un nuovo linguaggio che «sembra quasi emanare da una voce anonima [...] la voce di un popolo che agisce come protagonista, che sale alla ribalta della storia, che racconta se stesso e i fatti tragici, inconsueti e avventurosi cui si trova a partecipare [...] c'è un nuovo bisogno di narrare che si esprime nella stampa clandestina, nelle cronache e nei diari di guerra, nelle testimonianze più immediate e brucianti, nel taglio diretto, nelle spezzature improvvise, nell'asciutta essenzialità del linguaggio cinematografico». Senza dimenticare che attraverso l'uso dell'oralità e dei dialetti, anche una nuova "questione della lingua" è alle porte e sta per aprire una nuova stagione nella letteratura, nel cinema e nel teatro.

LETTERATURA RUSSA A VOLO D'UCCELLO

II.

Perciò gli annaspamenti e i tentennamenti sono inevitabili a chi si voglia avvicinare alle cose di là, e i giudizi, anche i più spassionati, hanno un carattere di relativa incertezza provvisoria.

L'Italia tuttavia, abbastanza curiosa e abbastanza informata, (per opera di studiosi seri e semiseri: Maver, Lo Gatto, Giusti, Grabber, Damiani, Foggioni, Kuffrie, Peris, ecc. ecc.) era, almeno in fatto di letteratura, sul punto di mettersi al corrente e di farsi qualche idea chiara (anche perché l'Italiano è protetto dalle notizie mirabolanti da un naturale scetticismo) quando vennero fuori spaventosi e paurosi — «Basta con questi fascisti slavi! Con questi veleni psicologici e morali! Troppe traduzioni!» e simili. E la nuova divisa: «Vediamo piuttosto gli Androssoni!» E vediamoli pure.

Ma è proprio necessario considerare una letteratura, come un modo destinato a scacciare un altro chiodo e vogliamo sempre «are gli androssoni di «barbari», da pare non privi d'ingegno, col soccorso di altri barbari? Oppure



UMBERTO BARBARO

ancora necessario ripetere che di scambi culturali tra i popoli sono sempre e comunque vantaggiosi? Ben venuti dunque gli Androssoni; tanto più se si chiamano Huxley, Garnett, O'Neill,

Herwood, Anderson, Sinclair Lewis; e molto meno quando si irrecupano del fatto innegabile che «I signori preferiscono le donne» benché finiscano poi con o sposare le brune.

Si può dire che questo fatto delle blonde e delle brune se l'avrebbe porto occasione a profonde riflessioni sul destino delle razze e dell'umanità; invece che ad una scipitaggine di un erotismo anglosassone, e cioè adatto per ignorare — quante delusioni per innumerevoli lettori — sarebbe venuto fuori un romanzo di cinquecento pagine, magari illeggibile, in cui se ne sarebbero esaminate cause e conseguenze, insieme alla trama tragica, al lume delle teorie, per esempio, mendeliane sull'ereditarietà dei caratteri, sulla riproduzione panmistica e — che so io? — sulle sue fasi di «assestamento» e di «regime» fisiologico, bene inteso.

Perché i Russi fanno, e non da ieri (almeno da avventieri) un'arte a problema.

Questa caratteristica, più o meno generale e abbastanza evidente e più volte notata, dipende da più cause, non ultima tra queste lo stadio prevalentemente scientifico e filosofico, almeno in un certo senso, della cultura russa, specialmente degli ultimi cento anni.

Si sa che subito dopo lo Hegel (caro ad Herzen più che per una profonda penetrazione del suo pensiero per motivi psicologici, per la simpatia alla dialettica e per il principio di contraddizione, insomma per qualche equivoco; que caro Herzen, vero precursore di tante cose, ma assolutamente non filosofo!) la gioventù russa si mise a divorare più che i «biscotti Pirelli» della «Fenomenologia» e della «Logica» le più masticabili ma più indigeste opere di Feuerbach, Strauss, Moleschott, Buchner, e degli idealisti solo quelle di Schopenhauer, forse per il loro mirramino bonaccione che si adattava molto bene a «mammolina pigrizia» slava (tradizionale negli intellettuali italiani di un tempo) e, credo, anche a causa delle bellissime, entusiasmanti insolenze che Schopenhauer aveva scritto contro Hegel e gli hegeliani (termina quest'ultimo col quale da allora si suole designare la doppia-

za e la viguacceria piccolo-borghese).

Poi vennero Marx e il Materialismo storico, filosofia ufficiale del Bolcevismo, che attualmente in Russia alimenta una larga letteratura ed una notevole quantità di professori. Questa dottrina in tutto il mondo è stata sottoposta per ogni verso a revisioni, da Cro-



K. D. BALMONT

nd e da Labriola dal punto di vista filosofico, da Sorel, Piccanof, Drazadef, Bernstein dal punto di vista economico, da Freud e dai freudiani, per i «complessi ancestrali» e recentemente dal comunista americano Max Eastman da un punto di vista empirico-pragmatico che l'autore chiama «scetticismo affermativo», oltre che, naturalmente, da Trozki e da Lenin per la tattica rivoluzionaria e politica.

Ed è da Marx (qui si voleva arrivare perambulando per questi campi) che l'attuale critica russa più in voga trae attraverso Piccanof, Engels, Bucharin, Kautzki, Trozki e gli altri, i suoi canoni estetici. Quando l'inevitabile confusione — tante volte notata e ripetutamente in America dal Vernon — che la parola «materialismo» può far nascere con positivismo e darvinismo, non porta alle estetiche della selezione naturale, quelle che mettono sullo stesso piano, come faceva anni fa un Fedesco che ebbe la virtù anni fa di mandare in bestia il nostro Alfredo Garoglio, i gialli i turchini e il bel violetto delle natiche del mandrillo con gli splendori della Divina Commedia o del Faust. O quando, come avviene in qualche tipo di la page, non si considera l'attività artistica da un punto di vista psicologico, come un deviatamento, una «sublimazione», degli istinti sessuali e non si giudicano le opere d'arte in base ai «complessi» e alla «libido» se-

condo le teorie di Freud, di Frenkenz e degli altri suoi seguaci.

(Niente e più credino che considerate questi argomenti scabrosi e non portare il contributo della nostra maggiore consapevolezza filosofica; ma c'è tra noi chi arriva a sostenere forme di protezionismo intellettuale, fortunatamente senza troppo successo, che hanno per risultato abituale precisamente l'opposto di quello decantato, la perdita cioè, nel buio di quanto avviene fuori di ogni senso di proporzione critica, per cui si è visto più di una volta, già dai tempi del Carducci, prendere per grand'uomo «l'ultimo malcreato che ci ruzzolì giù dall'Alpi». A titolo di incoraggiamento notiamo come il Marx-Engels-Institut di Mosca non si limita affatto, nella scelta delle sue pubblicazioni, ai pari e che ha edito tra l'altro anche l'idealista (e che dire di più?) Hegel e il classico Riccardo oltre al rinnegato Kautzki e lo chazarinista (sono aggettivi di Lenin che chiamò chazarinista anche Labriola il giovane) Piccanof.

Comunque si pensi qualcuno tra i critici ed estetici del Materialismo storico è persona di larga cultura e attività intelligente e infaticabile: Piccanof («L'Arte», «Letteratura e critica», «Lettere senza indirizzo», «Movimento proletario e arte borghese», etc., e sul Piccanof cfr. Frice «Piccanof e l'estetica scientifica», Volson «Piccanof e i problemi dell'arte» «Boc'karev», «Piccanof come critico» etc.) Trozki (Letteratura e rivoluzione) Voronschi, Lunacjarschi (fino a qualche mese fa commissario delle Belle Arti autore anche di opere teatrali, tra cui un «Campesella» Bucharin, Frice etc. E si può citare anche Coogan, informatore attento se pure non sempre acutissimo critico e se certamente tendenzioso, Ternovsz, direttore del ricco Museo di Arte Moderna di Mosca, per le arti figurative, e Marcof per la critica teatrale.

A questa estetica e critica marxistico-sociologica si oppone quella della scuola «formalistica» (Tomasevski, Gorbacef, Eichenbaum etc.) non troppo più moderna dell'altra; e le discussioni e le chiacchiere e liti sono infinite.

Quelle poi che gli avanguardisti di tutto il mondo chiamano «estetiche» e che poi sono le «tendenze» letterarie e tecniche non hanno una grandissima quantità di trattati in Russia come in Germania o in Francia; e sono il Simbolismo, il Futurismo, e il Neorealismo che pur rifacendosi alla letteratura dell'Ottocento, non può dirsi un vero e proprio ritorno ma invece ha caratteri di novità, se non di avanguardia, con qualche analogia col neo-realismo tedesco di Döblin in letteratura e del Dix in pittura più che con quello del nostro Moravia e che col «realismo magico» di Bontempelli.

Umberto Barbaro

Una seduta redazionale
al settimanale *Oggi*
Milano
27 luglio 1950, p. 12.



Milano. Una seduta redazionale al nostro settimanale. Da sinistra a destra: Domenico Porzio, il direttore Edilio Rusconi, Angelo Solmi, Vittorio Buttafava, Teodoro Celli, Anna Guatteri, Enrico Roda. Su questa scrivania affluiscono settimanalmente migliaia di fotografie e centinaia di articoli.



VASCO PRATOLINI
UN EROE
DEL NOSTRO TEMPO
BOMPIANI

Un eroe del nostro tempo
Confesso che, preso in mano il romanzo di Pratolini (1) per leggerne poche pagine prima d'addormentarmi, ho spento il lume alle sette del mattino. In linea assoluta non è fare un elogio a uno scrittore, dire d'un suo libro che lo si è letto e tutto d'un fiato e (privilegio invidiabile, questa, dei « gialli » e delle vicende di cow-boys): ma trattandosi di Vasco Pratolini, d'un narratore, cioè che la critica ha solitamente citato per l'accuratezza dello stile e la solidità delle trame, è lecita l'eccezione.

Sandrino è un ragazzo di sedici anni, che dal padre conosce soltanto una fotografia in divisa da ufficiale della milizia e una lettera, scritta in Absinia in punto di morte, nella quale è detto « Odi la nemesi della Patria, tutti coloro che vorrebbero fare di essa una democrazia imbellè e rinunciataria, sottraendola così al destino imperiale che le appartie-

ne, e combattitili... ». Sandrino, appena adolescente si arruola nell'esercito di Sabò: il racconto delle avventure di questo ragazzo, annebbiato da rancori e con le sole esperienze fatte in compagnia di delinquenti, di stendardi e di mercenari, comincia dall'immediato dopoguerra. Efrata una donna anziana e ricatta una ragazza, gira per la città col suo vecchio basco di « macò » in testa, scoprendo rivincite, cora edili assurdi, e temerario e pauroso, innocente e cinico. Quelli che tentano di salvarlo si trovano di fronte un individuo scatenato verso l'abbiezione con tutta la cocchiaggine dell'infanzia. Finirà col commettere un delitto inutile; appena cominciata ad analizzare le proprie azioni (e sembra per un attimo che l'amore per una costanza gli instauri un barlume di coscienza) uccide la vecchia amante, illudendosi forse di spegnere tutto il passato che la donna rappresenta.

g. d. e.

Per le vacanze un libro Einaudi

Recentissime pubblicazioni

Diari di dame di corte nell'antico Giappone
Refinate, galanti e ironiche memorie di signore giapponesi del Medioevo

Erskine Caldwell, La via del tabacco
Uno dei più forti e crudi romanzi del realismo americano

Anna Maria Ortese, Il mare non bagna Napoli
Un nuovo libro su Napoli? Forse il più impressionante, quello che scava più profondo nel segreto della città

Mario Rigoni Stern, Il sergente nella neve
(Ricordi della ritirata di Russia)
(Seconda edizione). Un libro ammirato da tutti gli italiani. La prima edizione si è esaurita in un mese

Cesare Pavese, Notte di festa
Dieci racconti d'amore finora inediti

Ernest Hemingway, Morte nel pomeriggio
(Seconda edizione). Il sorprendente trattato sulle corride e i toreri

Jean-Paul Sartre, Il muro
(Settima edizione). Il più famoso libro della narrativa esistenzialista

Cesare Pavese, Dialoghi con Leucò
Nei miti più antichi l'uomo rivive i suoi drammi primordiali. Questa nuova edizione è illustrata con pitture tratte da suoi greci

C. W. Ceram, Civiltà sepolte
(Il romanzo dell'archeologia)
(Terza edizione). Il più generale e sorprendente successo dell'anno. L'archeologia è diventata la passione del giorno

Antonina Vallentin, Il romanzo di Goya
L'innocente biografia d'un grande pittore

Fernand Braudel, Civiltà e imperi del Mediterraneo
La lettura estiva dell'appassionato di storia

Rico-Teller, La struttura della materia
La lettura estiva dell'appassionato di fisica



Consigliamo ancora per le vacanze

I Racconti di Tolstoj, completa raccolta delle « opere minori » del grande narratore russo, che si affiancano ai tre grandi romanzi Guerra e pace, Anna Karolina, Resurrezione. Le opere di Hemingway: Fiasta, Avere e non avere, Verdi colline d'Africa, I quarantanove racconti. Le opere di Pavese: La bella estate, La luna e il falò, Prima che il gallo canti, I Buddenbrook di Thomas Mann. Il grande ciclo di Marcel Proust: Alla ricerca del tempo perduto. I romanzi di Dreiser: Nostra Sorella Carrie e Il titano. I romanzi di Joyce Cary: La strega africana, Mister Johnson. Il ciclo di James T. Farrell: La vita di Studs Lonigan.

cisamente orientata a sinistra, e nel biennio successivo il panorama si arricchisce di due nuove presenze « fondate su una cultura grosso modo di "destra" », la Longanesi avviata nel 1956 e la Rusconi nel 1957.

Nei meccanismi produttivi culturali del dopoguerra assume una notevole importanza anche l'istituto dei premi letterari, capaci di svolgere una funzione promozionale e di orientare il mercato librario. Nel 1946 Leonida Répaci riprende la presidenza del Premio Viareggio, che lui stesso aveva fondato alla fine degli anni Venti e dalla cui presidenza era stato allontanato per il suo antifascismo. Il premio presta una grande attenzione alla letteratura neorealista, come dimostra esemplarmente la cosiddetta "grande cinquina" del 1951, anno nel quale insieme al premiato Quasi una vita di Corrado Alvaro, figurano anche L'orologio di Carlo Levi, Il conformista di Alberto Moravia, A cena col commendatore di Mario Soldati e Gesù, fate luce di Domenico Rea. Nel 1947, a Roma, Goffredo e Maria Bellonci con l'Associazione Amici della Domenica fondano il Premio Strega; nel 1952 l'Unione Librai Pontremolesi dà vita al Premio Bancarella.

La Terza pagina accoglie il nuovo clima non solo dando notizia dei premi letterari ma, a volte, indicando essa stessa concorsi. È il caso de I concorsi della terza pagina per il Mese della Stampa Comunista che «l'Unità» riserva ai suoi lettori. Quello bandito sul numero di domenica 13 ottobre 1946 mette in palio premi che vanno da «lire cinquemila a lire seimila, più l'abbonamento gratuito per un anno all'Unità e a Rinascente» per «una cronaca di un fatto realmente vissuto dall'autore; [...] per un articolo di critica teatrale o cinematografica [...] per un servizio di varietà (reportages, viaggi, biografie romanzate, ecc) [...]». Al concorso si può partecipare anche inviando un disegno o una fotografia. In questi

anni nasce anche il “premio acchiappa autori”, inventato dall'editore Gastaldi di Milano grazie al quale l'opera premiata viene, di fatto, pubblicata a spese dell'autore.

L'intenso flusso narrativo del Neorealismo – sia la fase più “spontanea”, che la fase più “ideologica” – si realizza all'interno di questo panorama e comprende autori di diversa provenienza e formazione, opere e progetti che non si lasciano facilmente accomunare. Elio Vittorini – nel rispondere alle domande di Carlo Bo per l'*Inchiesta sul neorealismo* realizzata per le Edizioni Radio RAI nel 1951 – sostiene l'esistenza di «tanti neorealismi quanti sono i principali narratori». Così come Alberto Moravia ritiene che il Neorealismo può definirsi «una scuola o corrente unitaria soltanto a patto di restringere il significato ad un ritorno alla credenza in una realtà obiettiva, esistente all'infuori dello scrittore. Altrimenti non si può definire scuola o corrente un gruppo di scrittori di origini tanto diverse e di qualità così varie». Ma più di tante altre, forse, sono le parole di Italo Calvino – nella *Prefazione* in occasione della ristampa nel 1964 de *Il sentiero dei nidi di ragno* – a descrivere più compiutamente la complessità del Neorealismo: «Il “neorealismo” non fu una scuola. (Cerchiamo di dire le cose con esattezza). Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche – o specialmente – delle Italie fino allora più inedite per la letteratura. Senza la varietà di Italie sconosciute l'una all'altra – o che si supponevano sconosciute –, senza la varietà dei dialetti e dei gerghi da far lievitare e impastare nella lingua letteraria, non ci sarebbe stato “neorealismo”. Ma non fu paesano nel senso del verismo regionale ottocentesco. La caratterizzazione locale voleva dare sapore di verità a una rappresentazione in cui doveva riconoscersi

“L'orologio,, di Carlo Levi

«L'orologio» (Einaudi ed.) è il nuovo libro di Carlo Levi, ed è un libro a chiave. Non solo perché, nel cerchio degli amici, è risaputo che certi personaggi, benché l'autore li dica immaginari, corrispondono abbastanza bene al vero e non è difficile scoprirli, ma anche perché il libro ha, se non mi sbaglio, filoni diversi d'ispirazione e ciascuno di questi sembra prendere a un certo punto il sopravvento, riempire del suo significato tutta l'invenzione, e a sua volta neppure questo significato è così limpido da potersi dire qual esso sia, compiutamente. Una seconda, una terza lettura gioveranno, ma forse quella prima impressione d'incerto, faticoso orientamento rimarrà, a segnare il difetto essenziale di quelle pagine, stupendamente ariose ed estrose.

In un primo tempo, per ragioni d'ordine e anche per l'evidenza del racconto, uno può credere che la storia dell'orologio sia la vera traccia del libro. Tra felici, ravvivate memorie dell'infanzia torinese, nasce la storia di un sogno; l'orologio perduto nel sogno, sottratto anzi dall'autore da una bellissima donna, e tornato a lui per la sentenza di un tribunale presieduto da Benedetto Croce.

Svegliatosi, ecco, stranissima coincidenza, che a Levi cade per terra l'orologio e si spezza e si ammacca, proprio come quello del sogno. Allora il proprietario lo avvolge in una carta velina, perde tempo a cercar uno che lo ripari, finché gli riesce di affidarlo alle cure d'un tale e lì, in quell'occulto sgabuzzino romano, lo abbandona. La storia dell'orologio finisce lì; che senso potrà avere?

Forse questo, come è detto a un certo momento: l'orologio è «il Tempo interno, il Tempo vero e assoluto; o, in altri termini... l'io reale, la natura profonda della persona. Perdere l'orologio voleva dire essere fuori del proprio tempo vero, perdere se stessi». Verso la fine del libro, lo zio Luca, morendo, lascia al nipote il suo orologio: «un orologio d'oro, da medico, col contassecondi; un splendido vecchio Omega, in tutto simile a quello che mi aveva regalato

mio padre». E' il momento in cui tutta la storia vissuta e raccontata è al termine, e il giovane Anacarsi, fatto maturo dalle sue esperienze politiche, presume di aver trovato un punto fermo, una certezza, fra quello che aveva lasciato dietro di sé e quello che non avrebbe più trovato dinanzi a sé; ha conquistato un eguale orologio, è tornato nel tempo vero e giusto e razionale, ha ritrovato se stesso.

E allora tutto quello che vi è in mezzo tra il principio e la fine del libro, è la vicenda di quello che egli ha perduto, come uomo della storia d'Italia, la storia dello smarrimento suo e degli amici, la storia di una delusione. Una delusione è infatti, o per che sia, il sogno di rinascita dell'Italia di Parri, delle caotiche, astratte, corrosive esperienze particolari al Partito d'azione. Il Levi (e questa è la luce politica – non so quanto legittima – del suo libro, e un altro dei suoi filoni narrativi) coglie i motivi fondamentali della sconfitta, mentre racconta quei giorni di attesa e di frastuono. «Ché cosa stava in mezzo a noi, e ci impediva di intenderci, e ci inchiodava, come giocatori stanchi verso l'alba, al tavolo verde, per giocare una partita perduta?». Forse quelle parole senza risonanza che allora riempivano l'aria, «piene di nobiltà e di ricordi, ma astratte o troppo usate dal tempo», dal suono dolce, ma senza forza, «oscura nebbia di vana nostalgia»: democrazia, socialismo, libertà, potere alle masse, e così via. Ma la realtà vera erano «i contadini sui sentieri, con l'asino e la capra, gli operai nelle fabbriche, gli scaricatori sulle banchine dei porti, i marinai sulle navi, e tutti gli altri; e anche Teresa, la venditrice di sigarette che rabbriviva felice al primo vento d'autunno, tutti i milioni di Teresa, che nei campi, nelle strade e nelle case di tutta Italia, avevano lasciato per sempre la vita di prima, e imparato a soffrire e a rallegrarsi di se stesse».

Dalla loro altezza, i raffinati, gl'intellettuali, i cervelli aguzzi del Partito d'azione non distinguevano queste cose. Invece il Presidente caduto sì, sapeva e

voleva vedere «i geloni di Teresa, il viso di Teresa, e le facce e le mani di tutti quelli che incontrava sulla sua strada».

Ma, nella generale confusione, il Presidente «so ne era uscito per una porticina, senza far rumore: e nessuno di noi si era accorto della sua scomparsa».

E' tutto qui il libro? O è anche (luci della memoria, su una strada ripercorsa a ritroso) «il viso fermo di Luca, la luce vulcanica di Porta Capuana, la fanciulla segata e ricostituita per miracolo d'arte, la stanza ribaltata, i pezzenti e il loro re, il brigante appiattato nell'erba come serpe, i santi tutelari, il Presidente solitario, i Luigini e i Contradini, il giornale, Fedè e Roselli, Casarin e Moneta, e i topi della Garbatella, e Marco, Giacinto e Teresa; il morto sulle scale e il suo cane, e il brillare del sole e il cadere lento delle piogge...?». Cioè i personaggi, le immagini, i casi realistici o fantasiosi che rendono così fitto e volubile e sorprendente di svolte, di gomitolati sdipanati questa nuova relazione dell'Italia povera, ma arcanamente pittoresca e salubre e intensamente vitale, così come, tra leggendine, canti ed esorcismi il *Cristo si è fermato ad Eboli* era il rapporto etico-politico sulla nera civiltà della Lucania?

Certo il mondo romano in cui Levi è caduto è «uno stagno d'interessi e di intrighi», è non meno chiuso e impenetrabile del mondo lucano dei baroni, di don Luigino e dei cafoni ed ha anch'esso i suoi monachicchi, i suoi spiriti folletti, e qui come là l'autore scopre e decifra nuovi misteri e nuove affezioni umane, e Roma insomma è nel libro dell'«orologio» un po' quel che nel *Cristo* era l'Italia meridionale; ma quello che qui, nel secondo libro, non c'è più, o difficilmente si ritrova, è l'idea, la passione, la curiosità intellettuale che fanno amalgama di tutti quei bei colori, quelle memorie a un tempo storiche e liriche di luoghi e di persone, quel tono denso e serrato, unitario, che è insieme la forza artistica e l'impegno morale del primo, inimitabile libro.

Franco Antonicelli

FRANCO ANTONICELLI
“L'orologio
di Carlo Levi”
La Nuova Stampa
Torino
6 maggio 1950, p. 3.



Italo Calvino
e Elio Vittorini
La Stampa
Torino
20 settembre 1985, p. 3.



Maria Bellonci
e Cesare Pavese
Oggi
Milano
7 settembre 1950, p. 38.

"I concorsi
della Terza pagina
per il Mese della Stampa
comunista"
l'Unità
Roma
13 ottobre 1946, p. 3.

I CONCORSI DELLA TERZA PAGINA per il Mese della Stampa Comunista

Ricordiamo ai nostri lettori che i concorsi indetti dalla nostra TERZA PAGINA per il MESE DELLA STAMPA COMUNISTA sono i seguenti:

- 1) Per una cronaca di un fatto realmente vissuto dall'autore.
- 2) Per un articolo di critica teatrale o cinematografica.
- 3) Per un servizio di varietà (reportages, viaggi, biografie romanzate, ecc.).
- 4) Per un disegno.
- 5) Per una fotografia o servizio fotografico.

Per i suddetti concorsi i premi vanno da lire CINQUEMILA a lire SEIMILA, più l'abbonamento gratuito per un anno all'*Unità* e a *Rinascita*. Per tutti i concorsi il tema è libero.

La Terza Pagina ha inoltre bandito un REFERENDUM CINEMATOGRAFICO per il quale bisogna rispondere ai seguenti tre quesiti: 1. Preferisci il film italiano o quello americano? - 2. Quale attore o quale attrice italiani preferisci? - 3. Quale film italiano ti è piaciuto di più?

Scrivere le risposte nell'apposito taloncino e inviare all'*Unità*. CONCORSI TERZA PAGINA.

Fra coloro che avranno inviato la risposta che risulterà vincente sarà sorteggiato, per ciascun quesito, un premio di lire QUATTROMILA oltre l'abbonamento gratuito all'*Unità* e a *Rinascita*.

N.B. - Il termine di presentazione è prorogato fino al 31 ottobre 1946.

tutto il vasto mondo: come la provincia americana in quegli scrittori degli anni Trenta di cui tanti critici ci rimproveravano d'essere gli allievi diretti o indiretti. Perciò il linguaggio, lo stile, il ritmo avevano tanta importanza per noi, per questo nostro realismo che doveva essere il più possibile distante dal naturalismo. Ci eravamo fatta una linea, ossia una specie di triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*, da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio».

Già dal 1944 la produzione narrativa si fa densa: cronache, diari e memorie riflettono gli avvenimenti del conflitto. Ma è con la fine della guerra che gli editori tornano a pubblicare i romanzi. Solo per fare alcuni esempi: se nel 1944 Debenedetti pubblica *16 ottobre 1943*, l'anno successivo escono *Il quartiere* di Pratolini e *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, mentre Elio Vittorini dà alle stampe *Uomini e no* e inizia la pubblicazione della rivista «*Il Politecnico*». Il 1947 è un altro anno fertile per la letteratura neorealista, mentre il *Premio Viareggio* viene assegnato alle *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci, *Se questo è un uomo* di Primo Levi e *Spaccanapoli* di Domenico Rea accompagnano l'esordio di Calvino con *Il sentiero dei nidi di ragno*, mentre Vasco Pratolini pubblica *Cronaca familiare* e *Cronache di poveri amanti*. Nel 1949 esce *L'Agnes va a morire* di Renata Vigano, nel 1950 Francesco Jovine pubblica *Le terre del Sacramento*. Nel 1952 è la volta di *Fausto e Anna* di Carlo Cassola, che l'anno successivo pubblica *Il taglio del bosco*, mentre di Mario Rigoni Stern esce *Il Sergente nella neve*. Nel 1954 Beppe Fenoglio pubblica *La malora* scostandosi già dai modelli originali del Neorealismo, ma è con la polemica che nel 1955 accompagna la pubblicazione di *Metello* di Pratolini che convenzionalmente il Neorealismo letterario si ritiene concluso.

“Il Premio Viareggio alle Lettere dal carcere”
Il Nuovo Corriere della Sera
 Milano
 17 agosto 1947, p. 3.

LA CULTURA ITALIANA ONORA ANTONIO GRAMSCI

Il Premio Viareggio 1947 alle “Lettere dal carcere”

Giudizio unanime della giuria - “La condizione umana non ha avuto in questi tempi confusi un più lucido assertore e testimone.”

Il maggior premio letterario italiano è stato aggiudicato al volume delle Lettere dal carcere di Antonio Gramsci. Il «Premio Viareggio», successivamente assegnato ai maggiori scrittori e letterati italiani, lotta per regolamento al miglior volume di scrittore in lingua italiana apparso nell'anno precedente la cerimonia della premiazione, che tradizionalmente ha luogo alla «Capitulata» di Viareggio dove per l'occasione si radunano, insieme con i membri della giuria, tutti i maggiori esponenti della critica e della letteratura nazionale. Quest'anno il premio è stato assegnato con l'unanimità dei voti di tutti i giudici dopo un lavoro di selezione

durato alcuni mesi e conclusosi infine, con la scelta dei volumi degli scrittori Maria Belloni, Alberto Moravia, Enrico Pea, Berto Lucci, Bernini ed altri.

Messaggio agli uomini

La giuria era composta di critici e letterati appartenenti a tutte le correnti: Antonio Baldini, Angioletti, direttore della «Fiera Letteraria», Alba de Céspedes, De Benedetti, Marinoni.

Ma non è stato difficile, questa volta, raggiungere l'unanimità sul volume del fondatore e capo del Partito comunista italiano. I giudici del

«Premio Viareggio» hanno inteso premiare nel libro di Gramsci, recentemente apparso per i tipi dell'editore Einaudi, forse l'unico libro che serva, l'unico libro che aiuti, apparso recentemente in Italia, il libro di colui che, scrivendo per sé e per i suoi cari, ripropone di colpo la fusione dell'uomo di cultura e dello scrittore sul piano di un elevatissimo messaggio valido per tutti gli uomini. Ecco il comunicato diramato dalla giuria del premio:

Il giudizio della giuria

«Precisò in esame la produzione letteraria di quest'anno (agosto 1946-luglio 1947) che si presenta ricca e notevole per varietà e impegno, sia nella narrativa, sia nella lirica; la Giuria ebbe a soffermarsi successivamente su parecchie opere, ciascuna delle quali poteva apparire meritevole del Premio.

«In particolare si trattava sui «Segreti del Gonzaga» di Maria Belloni, libro geniale, di profonda acume psicologica e virtù rappresentativa, che sta già raggiungendo il memorabile successo della «Lucrezia Borgia»; «La Romana» di Alberto Moravia che, pur non eguagliando i notissimi risultati di alcune delle precedenti opere, senza di immergere preoccupazioni e aspezie strali nella formula naturalistica ormai consueta all'autore; «Il Cielo è rosso» di Giuseppe Bertolotti, ricco di mordente narrativa, ma purtroppo esemplata su modelli americani e cinematografici e pervaso di tenebrezza un po' ambigua; «Prologo alle tenebre», di Carlo Bernini, romanzo fervido di intendimenti nuovi e generosi, quando, zappone della Napoli serena e martoriata degli anni di guerra; «La rabbia e l'angelo» di Margherita Guidacci, racconto di poesia incisa come epigrammi tombali, in cui felicemente superata la posizione ermetica si raggiungono i sentimenti fondamentali e perenni dell'amore e della morte.

«Nonostante l'importanza di questi libri, e i pregi di altri come «Malaria di guerra» di Enrico Pea, «Il compagno di Cesare Pavese»; «Col è stato» di Natalia Ginzburg, «Giorno dopo giorno» di Salvatore Quasimodo; «Quarant'anni di guerra» di Mario Lodi; «L'innesto del Gabbelliere» di Raffaele Carrieri; la giuria si è trovata insistentemente concorde nel riconoscere

(Continuus in 2. pagina 1. col.)



Antonio Gramsci

UN LIBRO SUI CAMPI DELLA MORTE “Se questo è un uomo,,

C'era un sogno, racconta Primo Levi, che tornava spesso ad angustiare le notti dei prigionieri dei campi di annientamento: il sogno di esser tornati a casa e di cercar di raccontare ai familiari e agli amici le sofferenze passate, ed accorgersi con un senso di pena desolata che essi non ascoltano, che non capiscono nulla di quello che loro si dice. Io credo che tutti gli scompai che abbiano provato a scrivere la propria memoria su quella terribile esperienza, si siano sentiti prendere da quella pena desolata; d'aver vissuto un'esperienza che passa i limiti del dicibile e dell'umano, una esperienza che non potremmo mai comunicare in tutto il suo orrore a nessuno, e il cui ricordo continuerà a paraggiarsi col tormento delle sue incomunicabilità, come un prolungamento della pena.

Per fatti come i campi d'annientamento sembra che qualsiasi libro debba essere troppo da meno della realtà per poterli reggere. Pure, Primo Levi ci ha dato su questo argomento un magnifico libro («Se questo è un uomo», Ed. De Silva 1968) che non è solo una testimonianza efficacissima, ma ha delle pagine di autentica prosa narrativa, che rimangono nella nostra memoria tra le pagine della letteratura sulla seconda guerra mondiale.

Primo Levi fu deportato ad Auschwitz al principio del '44

insieme col contingente d'ebrei italiani del campo di concentramento di Fossoli. Il libro si apre appunto colla scena della partenza da Fossoli, scena d'una apertura biblica: «Vedi l'episodio del vecchio Gattagioni e in cui già si sente quel peso di rassegnazione di popolo rammingo sulla terra da secoli e secoli che peserà su tutto il libro. Poi, il viaggio, l'arrivo ad Auschwitz, e, altra scena di struggente potenza, la separazione degli uomini dalle donne e dai bambini, di cui mai più sapranno nulla. Poi la vita dei campi: Levi non si limita a lasciare parlare i detti, il commento senza forza mai la vive e pure senza accenti di studiata freddezza. Studia con una pacatezza accorata cosa resta di umano in chi è sottoposto a una prova che di umano non ha nulla.

Nuit-Achtzen, «zero-diciotto», il suo compagno di lavoro che ormai è come un'automa che non reagisce più e marcia senza ribellarsi verso la morte, e il tipo umano cui è più si modella, in quel lento processo d'annientamento morale e fisico che porta inevitabilmente alle camere a gas. Suo termine autentico è il «Fremontente», il privilegiato, l'uomo che si «organizza» che riesce a trovare il modo di aumentare il suo cibo quotidiano di quel tanto che basta per non esser eliminato, che riesce ad acquista-

re una posizione di predominio sugli altri e a vivere sulla rovina altrui; tutte le sue forze sono tese a uno scopo elementare e supremo: sopravvivere.

Le figure che Levi ci disegna sono del veri e propri personaggi con una compiuta psicologia: l'ingegner Alfred L. che continua a mantenere in compagnia di sofferenze la posizione di predominio che ha sempre tenuto nella vita enziale, e quell'assurdo Elias, che sembra nato dal fango del Lager e che è impossibile immaginare come uomo libero, e quel laggheccante personaggio del dottor Pannwitz, personificazione del fanatismo scientifico e germanesimo. Certe scene raccontate dal Levi ci ricostruiscono tutta un'atmosfera e un mondo: il suono della band musicale che accompagna san mattina i forzati al lavoro, l'insomniaco simbolo di quella geometria folle; e le notti angosciose nella stretta cuccetta, coi piedi del compagno vicino a volto; e la terribile scena della scelta degli uomini da mandare alle camere a gas, e quella dell'implicazione di chi, in quel inferno di rassegnazione e d'annientamento, trova ancora il coraggio di compiere e di resistere, con quel grido sulla forma: «Kamraden, Ich bin der Letzte!». Compagni, io sono l'ultimo!

ITALO CALVINO

ITALO CALVINO
 “Se questo è un uomo”
l'Unità (ed. piemontese)
 Roma
 6 maggio 1948, p. 3.

33

IL LIBRO DEL GIORNO

Eroe che amò la vita

Un uomo che si libra abitualmente fra le costellazioni così da poterle talora scambiare per i lumi di una città o di un aeroplano, è stato in contatto con il vento e con le stelle, con la notte, la sabbia, il mare. E' il costruttore della formula pretentiva e vuota del vivere pericolosamente. Saint-Exupéry non ama il pericolo, detesta i toradori: ama la vita. E il suo aeroplano è un meraviglioso strumento di analisi. Per lui l'aviazione non è un fine, è un mezzo: il mezzo per lasciare le città con i loro contabili atrofizzati, e fare un lavoro da uomo, smetterla in contatto con il vento e con le stelle, con la notte, la sabbia, il mare. E' il costruttore della formula pretentiva e vuota del vivere pericolosamente. Saint-Exupéry non ama il pericolo, detesta i toradori: ama la vita. E il suo aeroplano è un meraviglioso strumento di analisi. Per lui l'aviazione non è un fine, è un mezzo: il mezzo per lasciare le città con i loro contabili atrofizzati, e fare un lavoro da uomo, smetterla in contatto con il vento e con le stelle, con la notte, la sabbia, il mare. E' il costruttore della formula pretentiva e vuota del vivere pericolosamente. Saint-Exupéry non ama il pericolo, detesta i toradori: ama la vita. E il suo aeroplano è un meraviglioso strumento di analisi.

Il volume, uscito in Francia nel '39, dove fu accolto come una rivelazione, passò quasi inosservato fra noi: proprio un eroe, o almeno da uno sfidatore professionale del pericolo, appariva del tutto privo di retorica; anzi, ispirato ad un umile rispetto delle categorie umane, ad un senso di fratellanza e amore per tutti che non aveva nulla di reboante. Anche nei momenti più terribili, più stretto della morte, l'aviatore-poeta ribadisce il suo umilissimo amore per la

vita. Per lui l'aviazione non è un fine, è un mezzo: il mezzo per lasciare le città con i loro contabili atrofizzati, e fare un lavoro da uomo, smetterla in contatto con il vento e con le stelle, con la notte, la sabbia, il mare. E' il costruttore della formula pretentiva e vuota del vivere pericolosamente. Saint-Exupéry non ama il pericolo, detesta i toradori: ama la vita. E il suo aeroplano è un meraviglioso strumento di analisi. Per lui l'aviazione non è un fine, è un mezzo: il mezzo per lasciare le città con i loro contabili atrofizzati, e fare un lavoro da uomo, smetterla in contatto con il vento e con le stelle, con la notte, la sabbia, il mare. E' il costruttore della formula pretentiva e vuota del vivere pericolosamente. Saint-Exupéry non ama il pericolo, detesta i toradori: ama la vita. E il suo aeroplano è un meraviglioso strumento di analisi.

Scompare, il 31 luglio 1944, nel suo cielo tante volte esplorato, l'aviatore-poeta. Scompare, dopo avere affrontato un'ultima volta «i dragoni neri e le creste coronate di una capigliatura di fulmini azzurri»: scesa la notte, non potrà più leggere le sue strade fra gli astri. Ma il suo mes-

saggio di uomo che aveva sentito e veduto ciò che troppi hanno perduto nelle loro esistenze di formiche dei ciechi formici della terra, era stato consegnato: «Bisogna pur tentare di ritrovarsi. Bisogna cercare di comunicare, con qualcuno di quei fuochi che ardono qua e là nella campagna».

E alcuni di quei fuochi, nel gelido inverno della campagna russa fra il '42 e il '43, erano certi socchi nelle anime di molti dei suoi, schiatti uomini che soffrono lo squallore della ritirata; uomini, e basta, senza aggettivi, tranne quello che li qualificava alpini. I ricordi che se ne racconta il sergente Marie Rigoni Stern nel suo breve libro il sergente nella neve (Einaudi) hanno precisamente quel significato di affermazione umana che cercava Saint-Exupéry. Non c'è polemica, non c'è odio, per nessuno, in queste semplici pagine scritte da uno che non sa nulla di letteratura, ma che riesce a comunicarci la sua intima essenza perché ha guardato la natura ostile, la morte, la fuga, la guerra, con chiari occhi, certo lavati dal pianto, ma non immemori della dolcezza degli affetti che legano tutti gli uomini. E' un libro così umile, nella sua ricchezza spirituale e poetica, che ho voluto accostarlo a quello di un grande artista quale fu Saint-Exupéry; perché ambedue ci confortino con la loro altissima testimonianza.

a. gf.

“Il Libro del giorno”
La Nuova Stampa
 Torino
 4 giugno 1953, p. 3.

I PERIODICI RIZZOLI SONO I PIU' DIFFUSI

Abbonamenti per il 1950



OGGI Settimanale d'attualità e cultura: i servizi interni e dall'estero, i racconti dei più degni autori italiani e stranieri, gli articoli storici e di curiosità, le rubriche che seguono ogni movimento artistico o letterario, la ricca documentazione fotografica, offrono la più dilettevole lettura e il più brillante quadro del mondo contemporaneo. Un numero L. 50; abbonamento annuo L. 2300; semestrale L. 1200. Estero: annuo L. 3000; semestrale L. 1600.

CANDIDO Settimanale umoristico, diretto da Guareschi e Mosca. È il giornale che tutti conoscono e che non ha bisogno di presentazioni. È considerato il più «serio» dei giornali italiani. Un numero L. 20; abbonamento annuo L. 950; semestrale L. 500. Estero: abbonamento annuo L. 1300; semestrale L. 700.

LA DONNA Rivista mensile di moda, lavori ed estetica femminile. Tutta la vita della donna nelle sue espressioni più gentili, più moderne, più dinamiche. È la più diffusa e completa rivista di moda. Un numero L. 250. Abbonamento annuo L. 2700; sem. L. 1400. Estero: abbonamento annuo L. 3500; sem. L. 1800.

ANNABELLA Settimanale di moda e di attualità femminile: dà una larga rassegna della vita della donna moderna nei suoi aspetti più pratici; due romanzi e molte novelle d'autore. Un numero L. 25; abbonamento annuo L. 1150; semestrale L. 600. Estero: annuo L. 1500; semestrale L. 800.

NOVELLA La più ricca, varia ed elegante antologia settimanale di letteratura narrativa. I romanzieri ed i novellieri più cari al pubblico italiano nelle loro opere più felici. Ogni fascicolo contiene novelle d'autore, due lunghe puntate di romanzo, ed un vivido materiale illustrativo. Un numero L. 25; abbonamento annuo L. 1150; semestrale L. 600. Estero: annuo L. 1500; semestrale L. 800.

BELLA Settimanale di novelle, moda e vanità. Una formula nuova, un giornale vivace e moderno. Un numero L. 25; abbonamento annuo L. 1150; sem. L. 600. Estero: annuo L. 1500; semestrale L. 800.

CINE ILLUSTRATO La più agile e più diffusa rassegna settimanale del movimento cinematografico: ogni fascicolo contiene primizie, indiscrezioni, cronache di attualità, romanzi, racconti, la trama illustrata di uno dei film di più largo successo. Un numero L. 30; abbonamento annuo L. 1350; semestrale L. 700. Estero: annuo L. 1700; semestrale L. 900.

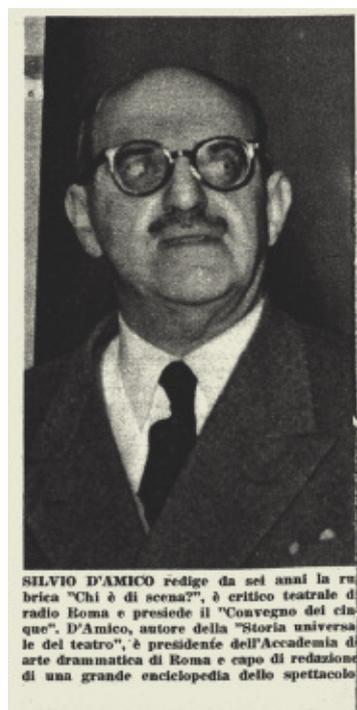
IL CALCIO ILLUSTRATO Unico giornale completamente allo sport calcistico, di cui offre un quadro ampio e fedele. Ha servizi esclusivi e la collaborazione delle più autorevoli firme del giornalismo sportivo. Una copia L. 30; abbonamento annuo L. 1350; semestrale L. 700. Estero: annuo L. 1700; semestrale L. 900.

EFFETTUARE I VERSAMENTI con vaglia indirizzando all'Amministrazione Rizzoli, Piazza 7, Erba 6, Milano, o versare l'importo sul C/C. Post. 3/2076 intestato a Rizzoli & C., - Milano.

Moda - Sport - Cinema - Attualità - Varietà - Politica
Cultura - Umorismo - Novelle - Romanzi - Letteratura

UN PANORAMA COMPLETO DI TUTTO IL MONDO

Oggi
Milano
1 dicembre 1949, p. 16.



SILVIO D'AMICO redige da sei anni la rubrica "Chi è di scena?", è critico teatrale di radio Roma e presiede il "Convegno del cinque". D'Amico, autore della "Storia universale del teatro", è presidente dell'Accademia di arte drammatica di Roma e capo di redazione di una grande enciclopedia dello spettacolo

Silvio D'Amico
Oggi
Milano
13 aprile 1950, p. 20.

Ovviamente il Neorealismo pur essendo la principale voce letteraria del decennio successivo alla fine della guerra non ne esaurisce le esperienze. Basti pensare, sempre a titolo di esempio, che nel 1948 Elsa Morante pubblica *Menzogna e sortilegio*, romanzo di angosciata frattura con il mondo della storia e della realtà con cui vince il *Premio Viareggio*, e che le pagine di *Cancroregina*, pubblicato da Tommaso Landolfi nel 1950, sono pervase dal fantastico, dal mistero e dall'enigma dell'esistenza. A tale proposito è emblematica l'accoppiata di recensioni della rubrica *Il Libro del giorno* de «*La Nuova Stampa*» del 1 febbraio 1951 che, sotto il titolo di *Allegorie e realtà*, analizza *Cancroregina* di Landolfi e *Gesù, fate luce* di Rea. Del romanzo di Landolfi ci si domanda se l'opera sia «Fantasticheria [...] Farneticare a vuoto di un pazzo [...] O allegoria abbastanza coerente da apparire plausibile in tutte le sue parti [...]» per concludere che «il dato allegorico è il più appariscente». Mentre dell'ultima raccolta di novelle di Rea si evidenziano i personaggi «violenti, beffardi», «ben radicati alla terra, [...] palpitanti di sangue caldo e di passioni scoperte e immuni alla noia».

In anni in cui la televisione ancora non c'è - arriverà nel 1954 proprio sul finire della stagione del Neorealismo -, i luoghi deputati all'informazione divulgativa e alla discussione letteraria sono la radio, le pagine culturali dei giornali e le riviste.

Le redazioni radiofoniche in questi anni ospitano le voci letterarie più prestigiose, spesso anche nelle vesti di redattori e curatori delle trasmissioni. Un esempio per tutti è Carlo Emilio Gadda, alla cui penna è affidata la stesura delle *Norme per la redazione di un testo radiofonico* (1953). Già nel dicembre del 1945 presso la sede Rai di Firenze iniziano le trasmissioni de *L'Approdo* (1945-1977), programma radiofonico culturale

ITALO CALVINO
"La rivolta
dei pescatori"
L'Unità
Roma
4 agosto 1949, p. 3.

al quale dal 1952 viene affiancata l'omonima rivista (una sorta di edizione a stampa del programma) e dal 1963 al 1972 una trasmissione televisiva. Più innovative rispetto alla tradizione letteraria e aperte al confronto culturale sono le trasmissioni radiofoniche *Scrittori al microfono* (1944-52) e *Convegno dei cinque* (1946-90). Negli anni immediatamente successivi alla Liberazione esplose inoltre una «pubblicistica culturale sincronica» alle prime manifestazioni letterarie del Neorealismo, che affianca e indirizza le scelte della «letteratura in atto». Tra i casi segnalati dalla critica, esemplare quello di *Quasi una vita*, "diario civile" che Corrado Alvaro tenne dal 1927 al 1947. Tra le molte polemiche giornalistiche dell'epoca «*La Fiera letteraria*», in una nota del 6 marzo 1947, ne registra una relativa alla richiesta di una «letteratura documentata, di una letteratura-cronaca» sulle condizioni di vita della capitale: «Abitanti delle borgate di Roma si rivolgono agli scrittori invitandoli a parlare delle loro miserie. Ne scaturisce una polemica vivace tra giornali di destra e di sinistra: i primi accusano di "ritorni ai fatidici incontri col popolo", i secondi replicano con "reazionari senza cuore"». Sebbene sia difficile dire quali scrittori andarono realmente a documentarsi, è stato però acutamente sottolineato che alcune pagine di *Quasi una vita* di Alvaro sembrano riprendere quasi alla lettera la denuncia de «*La Fiera letteraria*», come il passo che segue: «La città a certe ore fa paura... La gente non si interessa né di crisi né di trattato di pace né di riparazioni ma delle scommesse della Sisal [...] Trecentocinquanta mila persone in baracche e abitazioni in cui l'acqua penetra da tutte le parti e pullula da terra, formano un anello di miseria intorno a Roma. Tubercolosi, malaria, tracoma. Ci si trovano criminali, sfollati, operai, professionisti decaduti».

Le recensioni culturali dei giornali non offrono certamente un panorama meno vivace. Dalle Terze pagine emerge un'attenzione persistente – anche se non sempre un netto apprezzamento – all'orientamento neorealista e alle istanze morali e civili che lo animano. Del resto in questi anni i grandi giornali, ormai affiancati dalla nuova stampa di partito, continuano la loro tradizione grazie a nuove schiere di giornalisti e spesso anche alla diretta collaborazione degli scrittori, dando vita ad una fertile permeabilità. Italo Calvino, ad esempio, inizia la sua «vita di recensore» nel 1946 e così ne scrive in una lettera al collega romanziere Silvio Micheli: «Da tutte le parti vogliono articoli e io li faccio perché a scrivere un articolo ci vuole mezz'ora. A "scrivere" un articolo, non a "fare" un articolo. Per fare un articolo bisogna leggere dei libri, trovare delle idee, darsi dattorno». Giornali e riviste diventano dunque il luogo di incontro (e talvolta di scontro) tra recensori e recensiti che spesso si scambiano i ruoli, contribuendo a creare già a partire dagli anni Cinquanta una teoria, una «poetica a posteriori» che il Neorealismo, sorto come fenomeno autonomo e al di fuori di qualsiasi scuola e programma, non racchiude in sé alla nascita. La "titolarità recensoria" è decisamente costante su quasi tutte le testate e vede all'opera «una serie di critici e o cronisti letterari»: da Ferdinando Virdia a «*La Voce Repubblicana*» a Lorenzo Gigli alla «*Gazzetta del Popolo*», da Ferdinando Bellonci a «*Il Giornale d'Italia*», e poi a «*Il Messaggero*», a Giuseppe Bartolucci all'«*Avanti!*», da Arnaldo Bocelli a «*Il Mondo*», a Leone Piccioni e Angelo Romanò de «*Il Popolo*», e tanti altri ancora. In questa stagione l'informazione letteraria si realizza anche grazie alla collaborazione degli stessi scrittori, tra i quali si possono ricordare i nomi di alcuni «critici-in-

UN FORTE LIBRO DI ANNA SEGHERS
"LA RIVOLTA DEI PESCATORI,"
"L'Agnese va a morire," rivela una promettente scrittrice, Renata Viganò

La Seghers, a vederla la prima volta, al Congresso della Pace di Parigi, per esempio, dove l'ho vista io, non si direbbe la donna che è: si mostra come una donna grigia e secca, dall'aria modesta. Poi ci s'accorge di quanta energia c'è nella sua persona, e quanta intelligenza nel suo viso: e si capisce che è proprio lei delle scrittrici tedesche riventi certo la maggiore, e una delle personalità eminenti del Partito Comunista tedesco.

E' nata a Magonza, in Renania, nel 1900: fin da giovane ha militato nel Partito. Il nazismo fece bruciare sulle piazze i suoi libri: credo anche questo, che ora vede la luce in Italia (Anna Seghers: *La rivolta dei pescatori di Santa Barbara*, traduzione di Anna Bovero, Einaudi, pp. 124, L. 400). La Seghers ripartì prima in Francia, poi in Messico. Fu là che scrisse il suo romanzo più noto, «*La settima croce*» che è stato pubblicato anche in traduzione italiana, edito da Mondadori, e da cui in America hanno fatto un film.

Questa «*Rivolta dei pescatori di Santa Barbara*» è un magnifico racconto lirico e insieme denso di fatti, tessuto dalla prima pagina all'ultima in un ininterrotto fluire d'immagini nate come dal medesimo momento d'ispirazione, e tenuto su da una bravura di costruzione che non mostra mai i giunti. Non credo sia però un racconto di «facile lettura»: è scritto nel modo allusivo e impressionistico caro a una generazione di narratori tedeschi (Wiechert, per fare un esempio, al lettore italiano); ma la attenzione che richiede la lettura è generosamente ricompensata: le figure della «*Rivolta*» sono di quelle che restano nella memoria.

E' la storia d'uno dei primi scioperi (nel secolo scorso, ereditiamo) di pescatori poveri del Mare del Nord. L'assunto sociale tien vivo il racconto da capo a fondo, ma non è mai dichiarato in termini oratori o semplicemente politici: ogni sfumatura di contenuto trova l'immagine naturale per esprimersi con l'evidenza della rappresentazione poetica.

Lo scenario del racconto è una marina buia e nebulosa. Santa Barbara è un villaggio di pescatori poverissimi, senz'ancora una coscienza precisa, ma in cui l'estrema miseria matura uno spirito di rivolta contro gli armatori, destinato a temprarsi purtroppo a furia di sconfitte. Ma lo scatenato spontaneo non basta: chi rende possibile lo sciopero a Santa Barbara è l'elemento cosciente e volontario, è l'uomo-rivoluzionario, Hull, un agitatore braccato dalla polizia della costa, uno che conosce la necessità della lotta e sa dirigerla; finché c'è lui i pescatori non mollano.

Intorno a Hull s'agitano i paesani di Santa Barbara: Kedennek, che dall'esigua elemosineria dei suoi pensieri di uomo stremato dalla fame, arriva alla decisione assoluta di lotta, al sacrificio della vita; sua moglie, che non osa contraddire ma non capisce il perché di tanto sacrificio, ed è sempre pronta a contentarsi del poco; il crumiro Bruyk, che come tutti i crumiri spera in una evasione individuale dal suo destino; la prostituta Maria, che in mezzo a loro è come un avvizzito simbolo di vita e conserva nel vizio una sconfortosa vanità di bambina. Ma il personaggio più bello di tutti è Andrea, il giovanotto semplice ed estroso che per impedire alla nave crumira di partire la fa affondare al largo, e vive poi nascosto nella scogliera, finché torna al paese e vien preso e fucilato. Andrea è un personaggio tutto risolto in sensazioni fisiche e accenti di pensieri: nelle sue cure quasi materne per i bambini di Kedennek, nei suoi amori con Maria, nelle sue fughe disperate e felici: è un meraviglioso simbolo di libertà.

Un altro romanzo scritto da una donna esce contemporaneamente — italiano, questo — e come per l'altro, l'autrice è una compagna: Renata Viganò (*L'Agnese va a morire*, Einaudi, pp. 237, L. 600). Qui è donna pure il protagonista, ed è un personaggio storicamente, umanamente molto interessante: Agnese, una

contadina corpulenta e non più giovane, di pensieri limitati e lenti, che diventa una cosciente eroina della guerra partigiana.

I tedeschi le hanno portato via il marito e gliel'hanno fatto morire; e l'Agnese trova coraggio e decisione per aiutare i partigiani, con piccole mansioni dapprima, finché tutta un tratto, arriva ad uccidere un tedesco. Allora segue i partigiani alla macchia, passa per tutte le peripezie della guerriglia, armata del suo solido buon senso, d'una ravida aria materna e d'una intelligenza per le cose più grandi di lei che a poco a poco le matura. Le vengono affidati compiti sempre più rischiosi e di responsabilità: e Agnese arranca da un paese all'altro, tra tedeschi e rastrellamenti e bombardamenti, issata sulla sua vecchia bicicletta, e il cuore e le forze sembrano mancarle, ma sempre lei resiste, finché una raffica tedesca l'abbatterà durante una missione.

Renata Viganò è stata partigiana nelle Valli di Comacchio e il libro è un buon documento, quasi un diario, della Resistenza in quelle particolarissime zone di lagune e canneti. Non so fino a che punto possiamo definirlo «romanzo»: c'è il personaggio d'Agnese che fa da centro alla vicenda, però manca ciò che domina nel libro della Seghers, quel gioco di rapporti sotterranei che lega tutti gli elementi della narrazione in un tutto necessario. Ma lo stile della Viganò è limpido e preciso; oggi, forse come non mai, per merito di due generazioni di scrittori, gli italiani hanno a disposizione, per raccontare, un linguaggio secco e pulito, senza fronzoli e lezionaggini, come inglesi e francesi avevano già, dal secolo scorso.

In conclusione, tra tanti libri ispirati alla guerra partigiana, una cronaca-romanzo, insieme esauriente come documento, letterariamente decorosa, e adatta a una diffusione di massa, manca: *L'Agnese va a morire* ci sembra risponda a questa esigenza.

ITALO CALVINO

FAVESE SCRIVE UN ROMANZO ALL'ANNO

A "La luna e i falò" è stato assegnato il premio Straga 1950

Cronaca letteraria di Domenico Porzio

Cesare Pavese iniziò la sua carriera letteraria come traduttore di romanzi di lingua inglese: e lo conoscemmo perciò attraverso Defoe, Joyce, Anderson, Faulkner e, soprattutto, Melville. Sarà per il nostro personale amore verso i capodogati, lo spermacei e tutti gli altri connessi marinari e zoologici che affascinarono le pagine di balnearia, che questo Pavese traduttore lo immaginavamo uno di quegli uomini capaci di maneggiare un arpone di acciaio con la stessa facilità con la quale un onesto cittadino fa uso, a tavola, dello stuzzicadenti. Alto e robusto, con la faccia pieghettata e dura come la scorza di una conchiglia, fumatore di pipa, taciturno, gran bevitore di grög, abilitato a reggersi i calconi con un pugno di rete attorcigliata, e con la vista acutissima: due occhi capaci di avvistare, arriva del trinchetto, a dieci miglia, lo sbuffo di vapore azzurro che i cetacei mandano al cielo quando salgono a galla dal loro abissi per respirare una boccata d'aria. Ci persuadeva a questa immagine anche il libro delle sue poesie, nella ristampa dell'editore Einaudi: sia per il titolo *Lavorare stanco*, uno dei più intelligenti incontrati su una copertina, sia per l'acquaforte sul frontespizio, dove al vede un uomo barbuto steso per terra a sonnecchiare (e credevamo fosse il ritratto dell'autore), sia per la lirica di avvio, quei "Mari del sud" dove si canta «un gigante vestito di bianco - che si muove pacato, abbronzato nel volto - taciturno...».

Poi, col tempo, questo nostro bellissimo Pavese, gabbiere, giramondo, andò distrutto: non lo abbiamo conosciuto di persona, sebbene tra Milano e Torino, dove egli ora vive, non vi siano di mezzo né mari né laghi, ma le fotografie sue che ci son passate tra le mani, le notizie dateci da amici comuni, han tolto molti centimetri alla sua statura, la rete alla vita e il grög dal suo tavolo (beve solo il barzo), il nostro autore; non solo, ma gli han messo sul naso due grosse lenti da miope, due lenti che occorrono a chi per molti anni ha possitato dizionari e ha riempito di parole e passioni chili di carta. Però tre cose gli son rimaste addosso: la trascuratezza del vestire, la pipa carica di tabacco forte ed il suo essere taciturno.

Cesare Pavese è uno scrittore in sordina: lontano dai circoli letterari ed estraneo alle inutili polemiche da caffè cui dedicano almeno mezza giornata gran parte dei nostri uomini di lettere. Nacque a Santo Stefano Belbo (Piemonte) nel 1908 e quindi ha oggi quarantadue anni. Laureatosi in lettere, insegnò per alcuni anni in un ginnasio di Torino. La sua biografia non è geograficamente molto movimentata: viene e lavora a Roma per qualche tempo e ritorna poi ancora nella capitale piemontese dove ora lavora presso il suo editore, Einaudi, per il quale dirige una collana di libri.

È nato da una razza di contadini e gli è rimasto nel sangue un grande amore per l'erba e le colline natali, per la società di campagna, per le strade non asfaltate e per i marciapiedi morbidi, soffici di terra sotto il passo.

Oltre la passione letteraria non esplica altre attività artistiche: dicono che non possa soffrire la musica e che non rechi alcun interesse per la pittura. Ma è divinatorio di libri, ha letto molto e bene, e, come tutti i buoni arti-

sti, ha cercato di affinare il suo mestiere andando a scuola da chi ne sapeva più di lui; specialista in letteratura americana, ha letto, capito e tradotto il meglio di quella scuola. E nei suoi romanzi queste letture si avvertono, ma come modelli, e solo quando meritano di essere considerate tali.

Inizialmente lo si è già detto, con un libro di poesie, come in realtà è capitato a molti buoni narratori: e chi si prendesse il gusto di rileggere ora i versi del suo *Lavorare stanco* vi ritroverebbe tutti e quanti i motivi, le immagini, gli ambientati e le ambientazioni sulle quali ha poi tessuto la sua opera narrativa.

Scrittore fecondissimo, in otto, nove anni ha pubblicato *Paesi tuoi*; *La spiaggia*, *Fiera d'agosto*, *Il compagno*, *Dialoghi con Lenin*, *Primo che il paio crolli*, *La bella estate* ed, ultimo, questo *La luna e i falò* al quale è stato recentemente dato il Premio Straga 1950.

Dal che si vede che, per quanto in testa al suo primo libro avesse scritto *Lavorare stanco*, Pavese non è uomo che resti con la penna in mano: ha scritto molto, e molto anche si sarà stancato, ma ci avrà trovato gusto in questo suo mestiere. Per chi non abbia letto i precedenti libri dello scrittore consiglieremo la lettura soprattutto di questo suo ultimo, per la ragione che l'opera riassume il meglio degli interessi e della fantasia di Cesare Pavese. *La luna e i falò* narra in prima persona il ritorno ed il soggiorno di un uomo nel paese natale: un uomo che torna da oltre atlantico dopo una lunga assenza, che ha fatto fortuna e che, rientrato in patria, non resiste alla tentazione di rivedere la vecchia piazza del paese, la parrocchia, gli amici, la vigna e la cascina dove, trovato, fu raccolto e allevato da una famiglia di contadini. Vi torna e vi ricopre la vita di un tempo: il piccolo mondo appena smutato, esatto nell'antica geografia, la campagna coi suoi alberi, la luna che dal cielo governa semine e innesti e i falò neri a misteriosamente fecondare la terra. Non succede nulla di eccezionale al protagonista se non lo scoprire che quel piccolo paese ha una cronaca che vale e ripete quella del mondo attraverso il quale ha viaggiato e che ora ha fuggito dopo anni di avventure e di guadagni poco puliti.

In questo suo ritorno alle origini, vi è il gusto di ritrovare il sapore dell'infanzia, che per Pavese è gusto di erba, acqua e terra: il piacere di godere dell'estate sui prati, del caldo in campagna: «È un caldo che mi piace, sa un odore: ci sono dentro anch'io a questo odore, vi sono dentro tante vendemmie e fenagioni e sfogliature, tanti aspi e tante voglie che non sapevo più d'aver addosso». Di questo fondale bucolico sorgono visi d'uomini e di scene, grandi e piccoli, ricordi buoni e crudeli. Un volto di bimbo e una disperata follia. La misura dello scrittore non correponde mai questo ambiente e questi suoi semplici e finanche troppo lineari personaggi, in un'aria di rusticano strapaesano. E qui lo soccorre intuito e mestiere e linguaggio: la frase sempre aggettivata con perizia, il dialogo sempre mosso e mai di troppo. Se vi è un neo, è forse quell'usare parole di gergo, di dialetto tradotte in italiano: ma sono sfumature che il lettore può anche non avvertire.

Domenico Porzio

DOMENICO PORZIO

"Pavese scrive un romanzo all'anno"

Oggi

Milano

27 luglio 1950, p. 38.

formatori emblematici» come Eugenio Montale, Alfonso Gatto, Geno Pampaloni, Giacomo Debenedetti, Franco Fortini, Vittorio Sereni, Carlo Muscetta, Italo Calvino, Sergio Antonielli, Anna Banti, ecc. Le pagine dei giornali offrono dunque molte e diverse strade alla letteratura del Neorealismo.

All'informazione culturale del «*Corriere della Sera*» partecipa una schiera di collaboratori eclettica e prestigiosa. Dalla Liberazione fino al 1947 la rubrica di recensioni, iniziata da Benso Fini, accorda la precedenza ai testi di attualità politica ma nonostante questo emerge con evidenza un marcato interesse per il Neorealismo letterario. Dalla Terza de «*Il Nuovo Corriere della Sera*» del 9 marzo 1948 il critico Pietro Pancrazi, ad esempio, in occasione della pubblicazione dell'opera *Mestiere di Vagabondo* (1948) offre un'accurata analisi delle opere di uno degli scrittori che, a suo dire, rispetto agli altri della sua generazione, è il «più signorile e più schivo»: Vasco Pratolini. Il terzapaginista del «*Corriere*» apprezza nei «primi libretti» dell'autore fiorentino come *Il tappeto verde* (1941) e *Via dei Magazzini* (1942), la capacità di far entrare il lettore «in un molto vero ambiente di popolo, anzi nei fitti quartieri delle vecchie case popolari di Firenze, che hanno i cortili e i vicoli bui e le piccole finestre alte che lustrano, tra donne uomini ragazzi che tutti lavorano e spesso hanno il lavoro incerto; tutta una gente, una promiscuità, un mondo che infinite volte gli scrittori veristi e naturalisti ci rappresentarono nel suo interno o esterno, urto e stridore; e Pratolini invece, senza tradirne la verità, lasciando anzi che la verità dolga quanto duole, a questo povero e discordante mondo ritrova ritmo, la socialità e una gentilezza sua». Pancrazi nel passare in rassegna la produzione letteraria di Pratolini non manca tuttavia di criticare l'ultimo romanzo, nel

quale rileva come difetto più evidente un «eccesso di abbandono o languore o corrività», ma nel domandarsi se lo scrittore insisterà ancora nel romanzo oggettivo oppure tornerà «al suo poetico narrare», non ha dubbi che «questo è scrittore che farà la sua strada».

Per qualche anno le recensioni letterarie si fanno più saltuarie arrivando perfino ad essere spostate nell'edizione pomeridiana. La letteratura torna ad essere la «regina della pagina» del quotidiano milanese dal '53, anche grazie alle rubriche di Eugenio Montale e di Emilio Cecchi la cui penna è periodicamente polemica nei confronti del Neorealismo e della «letteratura engagée».

Tuttavia Cecchi riconosce a scrittori come Pavese un «possesso addirittura eccezionale» dell'esperienza umana e sociale di cui lo scrittore si serve per il proprio lavoro. Infatti in una recensione apparsa sul «*Corriere*» del 24 luglio 1953 a proposito di racconti giovanili appena pubblicati dallo scrittore piemontese, il critico loda «il sentimento di umana partecipazione che è di un cristallo talmente puro [che] si distingue e separa in modo così reciso dagli atteggiamenti e dalla comune pratica realistica e neorealistica». Anche Montale, probabilmente «risentendo in questo anche del suo anticommunismo», non esprime particolari apprezzamenti nei confronti della letteratura neorealista che condanna «come manierismo alla moda». Non è dunque un caso che le sue recensioni esprimano freddezza nei confronti di Parise, una certa ambiguità verso Vittorini e una decisa incomprensione verso Calvino. Emblematica è una recensione che appare sul «*Corriere*» nel 1953 relativa all'edizione di *Conversazione in Sicilia* di Vittorini con le fotografie di Luigi Croceni, che Montale polemicamente segnala come «passaggio dal libro-documento al libro-cosa».

Rispetto al «Corriere della Sera» la pagina culturale de «La Nuova Stampa» presenta un carattere meno istituzionale e un numero minore di «grandi firme letterarie», ma tra i suoi collaboratori, per gli anni che qui interessano, spiccano nomi di grande spessore come quelli di Ettore Lo Gatto e Paolo Monelli, così come merita di essere segnalata la pubblicazione di racconti di Corrado Alvaro, Alba de Céspedes e Giani Stuparich. Nelle pagine culturali, percorse da una vena gobettiana e azionista come il resto del giornale, le recensioni letterarie sono di Arrigo Cajumi con qualche «intermittente» contributo di Franco Antonicelli, che lo sostituirà alla sua morte avvenuta nel 1955. Da segnalare che fu proprio la casa editrice fondata da Antonicelli nel 1942, la «Francesco De Silva», a pubblicare *Se questo è un uomo* di Primo Levi, consacrato da Cajumi su «La Nuova Stampa» del 26 novembre 1947 con parole che non lasciano dubbi: «Levi è pittore stupendo, senz'ombra di retorica, o di declamazione: parlano i fatti, e il sentimento». Ovviamente non sono solo apprezzamenti. Esemplare in tal senso è l'articolo *San Gennaro li protegga*, anch'esso a firma di Cajumi, pubblicato sul giornale torinese del 23 settembre 1948, sprezzante critica al realismo linguistico di *Spaccanapoli* di Domenico Rea. Secondo il critico, Rea rovescia «sulla pagina periodi e frasi dialettali, prediligendo vocaboli oscuri, nell'illusione che le trivialità suscitino di per se stesse il pittoresco», così come capita in *Me-stiere di Vagabondo* di Vasco Pratolini, «ossia il travaso sulla carta, come attraverso le parole raccolte da un dittafono, delle più familiarmente sconce conversazioni, ascoltate in treno o per strada. Il filtraggio dell'arte, l'armonia della composizione, la cura dello stile sono gettati dietro le spalle, e così faremo noi dei libri del Rea e del Pratolini, non certo per pudore, bensì per di-

CESARE PAVESE
 "Calvino"
 l'Unità
 Roma
 26 ottobre 1947, p. 3.

CRONACHE
LETTERARIE

CALVINO

di CESARE PAVESE

A ventitré anni Italo Calvino sa già che per raccontare non è necessario «creare i personaggi» bensì trasformare dei fatti in parole. Lo sa in un modo quasi allegro, scanzonato, monellesco. A lui le parole non fanno paura ma nemmeno gli fanno girare la testa: fin che hanno un senso, fin che servono a qualcosa le dice, le snocciola, le butta magari, come si butta i rami sul fuoco, ma lo scopo è la fiamma, il calore, la pentola. Ormai di scrittori che puntino sui grossi personaggi come usava una volta, non ce n'è quasi più. Cambia il mondo. Poveretto chi è rimasto coi nonni. Ma poveraccio, disgraziato, chi dietro ai grossi personaggi «che facevano concorrenza allo stato civile» ha mollato anche i fatti, le cose di cerne e di sangue, e brucia incensi di parole in non si sa che cappella privata.

Calvino è nato al raccontare in mezzo alla guerra civile. Questi i suoi fatti, le cose di cui fa parole. Se diciamo che questo Sentiero dei nidi di ragno (Einaudi, 1947), bocciato al concorso Mondadori e vincitore di quello Riccione, è il più bel racconto che abbiamo sinora sull'esperienza partigiana, nessuno sarà troppo commosso. Non ce ne sono stati altri. Diremo allora che l'astuzia di Calvino, sciattolito della penna, è stata questa, di arrampicarsi sulle piante, più per plico che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, varlopinta, «diversa».

Un ragazzo sbocato e innocente, cencioso e maligno, fratello di una prostituta e ruffianello di tutti i volenterosi di passaggio, vien messo su contro i tedeschi e ruba a un marinato, ch'è in camera con la sorella, la pistola. Tutto nasce di qua. Pin, che dei grandi si fa beffe, vuole tenersi la pistola e la nasconde tra i «nidi di ragno», un posto che sa lui. I tedeschi lo interrogano, lo mettono in carcere — una gran villa dentro un parco —, lui scappa col partigiano comunista Lupo Rosso, incontra il partigiano solitario,

Cugino, vanno insieme al campo del distacco tra i monti, dove Pin conosce i tipi più strani, tutti storti, tutti tocchi — il distacco è fatto apposta per loro — compreso un comandante, il Dritto, che è svogliato e va cercando chi lo liberi o l'ammazzi. C'è il falchetto Babeuf, c'è la moglie del cuoco troscista, ci sono i quattro calabresi. Il Dritto amoreggia con la moglie del cuoco, succede una disgrazia, prende fuoco al sentite, e devono distaccarsi. Dal comando di brigata interviene l'inchiesta: comandante Ferriera e commissario Kim. Intanto c'è il rastrellamento e tutti corrono a combattere, solo il Dritto non vuole saperne e resta nel mattino deserto, sotto gli occhi di Pin, a fare l'amore. I partigiani sgombrano la zona, il Dritto è chiamato senz'armi al comando per la resa dei conti, Pin scappa di nuovo in pianura, ai suoi nidi di ragno, donde Pelle, un partigiano traditore, gli ha intanto rubato la pistola marinaia. Ma Pin la ritrova dalla sorella, le fa una scenataccia, e nella notte incontra di nuovo il Cugino, l'odiatore delle donne, e se ne vanno insieme.

C'è qui dentro un sapore aristocratico. Ma l'Ariosto dei nostri tempi si chiama Stevenson, Kipling, Dickens, Nievo, e si traveste volentieri da ragazzo. Quello schietto e goloso abbandonano all'incalzare di eventi e costastrosi, di spettacoli e di visi noti che faranno la smorfia o il sorriso previsti, che saranno maschere così fedeli alla loro natura da colpire di perenne stupore, quella schietta e complicata ingenuità dei poemi, può ritrovarsi ai giorni nostri solamente dentro un cuore fanciullo. Non importa se il fanciullo di Calvino dice «puttana» e sa cos'è, berrica canzoni da bordello e potrebbe magari ammazzare qualcuno. Non ha legge né madre, c'è la guerra, la gente si ammazza: non è colpa di Pin tutto questo. Calvino racconta dei fatti, e questi fatti hanno radici, consistenza, sono groppi di carne e di sangue; a rimuoverli, e sia pure

con amore di parole, spiccica il sangue, si scopre la piaga, si sente il fetore di un mondo in concrena. Qualcuno lo dirà, ma non è ancora questo che conta. Malgrado il carapio, malgrado il sentore di chiasso e di feccia, la giornata di Pin ha una grande purezza; scontrosa sbocata maligna come trascorre, è tutta fresca, baldanzosa di scoperte, di gesta, di onore, proprio come la giornata di un Astolfo e di un Jim Hawkins.

E qui si chiarisce quel che dicevamo in principio. Guai se Calvino avesse fatto personaggi. Un sicuro istinto gli ha fatto ridurre le sue figure, non diremo a macchiette che suona offensivo, ma a maschere, a «incontri», a burattini. Tutti hanno una faccia precisa, come altrettanti soldatini di carta da fogli diversi. Non fanno un gesto che non sia veduto con nitore, con parola corposa e insieme minuta, come appunto nel mondo cavalleresco, dove il gesto è tutto ma insieme va sperduto fra i tanti. Leggendo il Sentiero par di guardare certi fasci di collina a gran distanza, dopo un giorno di vento, che si scorgono precisi e innumerevoli i tronchi, gli alberelli, i cubi netti delle case. C'è un perenne sentore di aria aperta in queste pagine, di campagna, di vista sicura, di mondo di Dio. Perfino le brigate nere, le terribili brigate nere, sono viste così dallo sciattolo Pin: «Neri, ossuti, con le facce bluastre e i baffi da topo».

La conclusione è quella solita. Trasformare dei fatti in parole non vuol dire cadere alla retorica dei fatti, né cantare il bel canto. Vuol dire mettere nelle parole tutta la vita che si respira a questo mondo, comprimercela e martellarla. La pagina non dev'essere un doppione della vita, sarebbe per lo meno inutile; deve valerla, questo sì. Deve essere un fatto tra i fatti, una creatura in mezzo alle altre. Per questa prima volta, a noi pare, Calvino c'è abbondantemente riuscito.

Nell'informazione culturale del dopoguerra non si può dimenticare il ruolo dei periodici e delle riviste di settore. Nel 1945 nasce il settimanale *«L'Europeo»*: l'editoriale del primo numero è di Bertrand Russell, la presentazione del direttore-fondatore Arrigo Benedetti. Alla "scuola" di Benedetti partecipano tra gli altri Camilla Cederna, Oriana Fallaci, Vittorio Zincone, Ennio Flaiano, Giorgio Bocca, il primo critico cinematografico del settimanale è Alberto Moravia. Da *«L'Europeo»* proviene anche Mario Pannunzio che nel febbraio del 1949 fonda *«Il Mondo»*, settimanale di orientamento laico e liberaldemocratico, rigoroso e di alto profilo culturale, che affida la rubrica di critica letteraria ad Arnaldo Bocelli. Degli stessi anni è anche la mondadoriana *«Epoca»*, e fondamentale è altresì il ruolo di riviste come *«Il Politecnico»*, *«Aretusa»*, *«Humanitas»*, *«Belfagor»*, *«Il Ponte»*, *«Rinascita»*, *«Società»*, ecc.

Il dopoguerra produce un vasto sviluppo di riviste impegnate nel sostenere il rifiorire della cultura e sensibili ad ogni suo mutamento. Non è un caso che la polemica e l'acceso dibattito di natura ideologica che secondo molti concluda la fine del Neorealismo avvenga proprio sulle loro pagine. L'occasione della polemica è data dalla pubblicazione, nel 1955, di *Metello* di Vasco Pratolini. All'inizio degli anni Cinquanta Pratolini intraprende il suo progetto più ambizioso, una trilogia dal titolo *Una storia italiana*, con l'intenzione di narrare le vicende della vita sociale del nostro paese dalla fine dell'Ottocento al presente. *Metello*, storia della formazione umana e politica di un operaio sullo sfondo delle lotte sociali in Italia tra il 1875 e il 1902, è il primo romanzo della trilogia. L'opera suscita una immediata polemica tra chi «sovraccaricando Pratolini di responsabilità estranee alle sue più genuine doti di scrittore,

vi vide l'autentica espressione di un "nuovo realismo" (C. Salinari) e chi (come C. Muscetta) sottolineò gli evidenti limiti del suo sentimentalismo e della sua rappresentazione idilliaca della realtà operaia». Salinari, su *«Il Contemporaneo»* del 12 febbraio, saluta «con gioia questo Metello, prima pietra forse del nuovo sviluppo del realismo italiano», perché abitato da un personaggio capace di «conquistare un nuovo punto di vista da cui guardare il mondo», supera «la superficie cronachistica della realtà» scendendo «nel cuore degli uomini» ed è in questo elemento che secondo il critico «si può trovare il passaggio dal neorealismo al realismo». Muscetta, dal canto suo, lo giudica un romanzo ben poco realistico arrivando a concludere duramente su *«Società»* dell'agosto 1955 che «se Pratolini avesse effettivamente superato l'atteggiamento velleitario che ha fatto definire giustamente il neorealismo come "uno stato d'animo", se avesse cercato di collocare la sua materia nella situazione realistica che richiedeva, esprimendo poeticamente le forze reali della società, non avrebbe avuto bisogno di sviluppare l'elemento erotico con tanta ossessione, da fare insorgere nel lettore la convinzione che in questo suo "Sesso e socialismo" (come verrebbe voglia d'intitolare *Metello*) il primo divenga il contenuto effettivo e il secondo resti l'argomento dell'opera».

La polemica tra Salinari e Muscetta, di fatto, costringe ogni altro critico a prendere posizione divenendo essa stessa «segno evidente della crisi del neorealismo», perché *Metello* arriva quando «già la partita era stata giuocata».

CARLO BO
 «Non è un romanzo
 socialista
 né un romanzo»
L'Europeo
 Milano
 13 febbraio 1955,
 pp. 52-53.

L'ULTIMO LIBRO DI VASCO PRATOLINI

Non è un romanzo socialista né un romanzo

CARLO BO

ORSE sarebbe ingiusto dire che Vasco Pratolini, varcata la soglia dei quarant'anni, ha creduto di dover rinnovare il mondo della sua invenzione puntando tutto il suo capitale sulle grosse ricostruzioni e, nel nostro caso, investendo una larga ricostruzione del passato con un grosso romanzo o addirittura con un ciclo alla Jules Verne. Sarebbe ingiusto proprio perché in tal modo dimentichiamo quello che è stato il suo lavoro fino ad oggi e le tappe principali rappresentate dalla *Cronaca familiare* (che resta il suo libro migliore) e dalle *Cronache di poveri amanti*. Sono molti anni che il nostro scrittore vuol staccarsi dal mondo del ricordo, della rievocazione idilliaca e non si può negare che abbia proceduto all'operazione con una tenacia e a volte addirittura con coraggio. Ma, se si guarda bene, la rievocazione, il quadro storico, l'impegno dell'oggettività basata sulla ricostruzione non sono che maschere di poveri amanti. Sono molti anni che il nostro scrittore vuol staccarsi dal mondo del ricordo, della rievocazione idilliaca e non si può negare che abbia proceduto all'operazione con una tenacia e a volte addirittura con coraggio. Ma, se si guarda bene, la rievocazione, il quadro storico, l'impegno dell'oggettività basata sulla ricostruzione non sono che maschere di poveri amanti. Sono molti anni che il nostro scrittore vuol staccarsi dal mondo del ricordo, della rievocazione idilliaca e non si può negare che abbia proceduto all'operazione con una tenacia e a volte addirittura con coraggio. Ma, se si guarda bene, la rievocazione, il quadro storico, l'impegno dell'oggettività basata sulla ricostruzione non sono che maschere di poveri amanti.

Pratolini vuole mettersi in regola con la sua coscienza. Intende rispondere alle voci che sente levarsi prepotentemente intorno a sé ma il risultato finale è diverso; non si sa come, il lettore è costretto a riportarsi a quel mondo che è suscettibile di vita solo perché legato alla poesia della memoria. Pratolini non si è accorto che non si sfugge alla memoria camuffando la stessa materia originale con colori storici, con rievocazioni fatte per «richi» alla maniera di Zola o, se preferisce, dell'ultimo Roger Martin du Gard. A cominciare dallo stesso titolo del primo volume della trilogia *Metello* (ed. Vallecchi, pag. 426, lire 1200), ripetiamo nel vecchio clima sentimentale, nella prima parvenza della sua realtà immaginata. Siamo sempre di fronte a piccoli miti della fantasia poetica, il nucleo originale della materia accettata è ancora un nucleo di poesia crepuscolare e questo è un fatto che nessuna forza riesce ad eliminare, e si che il Pratolini ha fatto di tutto per spegnere quel debole fuoco sotto il peso della documentazione. Non per nulla le pagine più belle del libro sono quelle albere, quelle che non servono l'economia arbitraria della realtà ricostruita. Lo scrittore che si ferma nella sua corsa vertiginosa attraverso i giorni confrontati col calendario del tempo (per i cronisti gli ultimi ventidici) a volte riesce a liberarsi dalla suggestione dello scrittore che lo controlla o lo obbliga a dei passi fatali (il primo lavoro, i primi amori risentiti con accento palanesechiano, la ferma a Napoli, la disoccupazione, il sorgere delle responsabilità comuni ecc.), ma non so se alla fine sia davvero staccato dal quadro familiare del Pratolini, dalla tendenza sentimentale all'eroico. La parte che nell'ordine dell'autore doveva essere decisiva, vale a dire il fondo politico e sociale, è troppo sostenuta, troppo sottolineata: romanzo socialista? Mi accento perché fosse un romanzo. L'obiezione del Panzani a proposito delle *Cronache* ritorna qui con una strana forza di suggestione: c'è tutto, non manca nessuna risorsa (i passaggi, la poesia della topografia, gli accenti alla cronaca, insomma tutto il bagaglio di una ricca casa cinematografica), ma il romanzo non c'è e non c'è perché Pratolini non crede a queste cose e voleva fare un'altra cosa. Pratolini in fondo è ancora schiacciato dal peso della prima parte della sua vita, è vinto dalla memoria dei luoghi e delle persone dell'infanzia e dell'adolescenza e pensa che per arrivare a una liberazione da quella realtà trasformata sia sufficiente attaccarsi alla realtà semplice, come la si può dedurre dal documento. I suoi personaggi 1882 (*Metello* porta questa data) sono pronti per passare sullo schermo, ma dubito molto che siano altrettanto disposti a restare nella memoria del lettore: tutti più ci resteranno come simboli, come echi del primo mondo dello scrittore, del Pratolini che non era ancora in crisi contro se stesso e cercava di ritrovare la realtà nell'ambito della piccola verità e non voleva, come fa oggi, stringere la verità nella ricostruzione di un calendario ideale (tanto più ideale quanto più costruito su documenti). In fondo non si tratta che di avere coraggio e scegliere fra l'inventare o il divertire illustrando.

Carlo Bo

Spettacoli cinematografici

Disposizioni per il funzionamento

A) Tutti i teatri destinati a funzionare nell'Italia liberata sono soggetti a:

a) stretta osservanza del coprifuoco, e
b) disponibilità della corrente elettrica.

B) Il programma di tutti i films è soggetto al controllo della P. W. B.

C) I cinema potranno proiettare soltanto films autorizzati dal P. W. B. e forniti di un visto che dimostri l'autorizzazione.

D) Possono essere proiettati soltanto films dei seguenti Stati: Impero Britannico, Italia, Francia, Polonia, Svizzera, Unione Repubbliche Sovietiche Socialiste, Stati Uniti d'America, Svezia e Argentina. Dal numero dei films italiani debbono essere esclusi:

a) tutti i giornali Luce;
b) tutti i corti-metraggi, siano essi documentari, cartoni animati o films di altro tipo;
c) qualsiasi film che presenti, in tutto o in parte, carattere politico o tendenzioso.

Dal numero dei films Svedesi, Francesi, Polacchi, Svizzeri debbono essere esclusi:

a) tutti corti-metraggi, siano essi documentari, cartoni animati o films di altro tipo;

b) qualsiasi film che presenti, in tutto o in parte, carattere politico o tendenzioso.

E' responsabilità di ciascun noleggiatore ed esercente, sia collettivamente che separatamente, di non proiettare alcun film che rientri nel gruppo di quelli proibiti da questo articolo. Nel caso che il soggetto o parte del soggetto di un film non ancora ricensurato possa dar luogo a qual-

che dubbio, detto film non dovrà essere proiettato.

E) Qualsiasi persona associata direttamente o indirettamente con la gestione del cinema, la distribuzione o produzione dei films o di materiale per i cinema dovrà ricevere l'approvazione del P. W. B.

F) E' facoltà del P. W. B. di imporre il programma di qualsiasi film, qualora lo si reputi necessario o comunque consigliabile. Tale diritto sarà protetto da apposita clausola in tutti i contratti tra noleggiatori ed esercenti.

G) Queste direttive si applicheranno a tutti i cinema, sia a quelli già in funzione che a quelli che inizieranno o riprenderanno la loro attività in futuro.

H) I noleggiatori dovranno sottoporre giornalmente al P. W. B. una lista dei loro programmi.

I) Ogni violazione di queste direttive porterà all'immediato ritiro della licenza di esercizio. I noleggiatori e gli esercenti dovranno stabilire con contratto che nel caso una di esse parti violi le sopra indicate direttive, l'altra si dovrà rifiutare di adempiere ai suoi obblighi, qualunque essi siano, e tale rifiuto o qualsiasi altro atto di inadempienza alle succennate direttive non costituirà base per richiesta al risarcimento dei danni.

J) Il P. W. B. può cambiare, aggiungere, o eliminare qualcosa o tutte queste direttive ed ha la autorità e la responsabilità per imporle.

K) Le suddette disposizioni entrano in vigore immediatamente.

Il Cinema, «personaggi visti vivi nelle cose»

«Era l'amante ufficiale del fascismo, la grassa e adorna baldracca necessaria ad ogni arricchito [...] una mantenuta dalla vita facile, l'autorità del suo protettore le evitava ogni preoccupazione finanziaria [...] Era un po' ridicola e molto provinciale. Aveva bilanci di centosessanta milioni, ed apparteneva allo Stato», con queste parole Adriano Baracco descrive le glorie originarie di Cinecittà nell'articolo *L'amante grassa*, apparso nel 1944 sul primo numero della rivista «Star». Inaugurata da Benito Mussolini il 28 aprile 1937, oltre ai sedici teatri di posa e agli uffici amministrativi, Cinecittà comprende una piscina per le scene marine e tre ristoranti. Ma bastano una manciata di anni e la capitale dei sogni esplose a contatto con l'atmosfera bellica. Nel giugno del 1944 gli studios romani di Via Tuscolana, già razzati dai nazisti e bombardati dagli Alleati, sono requisiti dalla *Allied Control Commission* (ACC). Contemporaneamente lo *Psychological Warfare Branch* (PWB) assume il diritto di controllare tutti gli aspetti relativi alla produzione, distribuzione e proiezione cinematografica in Italia, come si legge nel particolareggiato *Quotidiano di informazioni a cura del PWB. Spettacoli cinematografici: disposizioni per il funzionamento*, pubblicato sul «Corriere di Roma» del 13 giugno 1944, mentre sono già pronti per la proiezione quaranta film americani con sottotitoli in italiano.

Il cinema italiano sta morendo, le strutture produttive sono state azzerate dalla guerra e gli alleati non hanno alcun interesse a varare un programma di riabilitazione dell'industria cinematografica, tanto che Cinecittà viene adibita a campo profughi, destinazione che manterrà parzialmente fino al 1950. La città del cinema diventa una città-fantasma nella quale, sullo sfondo di set spettrali tra templi romani e stravaganti *boudoir* dell'alta società, si aggirano pro-

SOTTOSCRIVETE PER I BAMBINI DI CINECITTÀ

Cinecittà non è più il facile regno del cinema fascista. Cinecittà ospita oggi, da un anno circa, i profughi delle città distrutte: famiglie intere con bambini sofferenti e infortunati.

Il cinema fascista aveva fatto di tutto per vietare l'accesso degli stabilimenti di Cinecittà alle vere ansie e alle vere sofferenze del nostro popolo. Chi avesse osato, un tempo, mostrare tra un'inquadratura e l'altra un bambino scolorito e lacero, o una madre costretta a chiedere l'elemosina, sarebbe stato fulminato come reprobato dal Minculpop.

Eccoli, ora, quei bambini scoloriti d'un tempo, resi più lacerti dalle miserie causate dalla guerra fascista, eccole quelle madri: sono stati costretti a dare l'assalto ai capannoni di Cinecittà perché non hanno più case, perché i loro paesi sono stati distrutti, perché la guerra di Mussolini ha fatto perdere loro ogni più piccolo bene.

Oggi la realtà, che i dignitari del cinema di ieri avevano tenuto lontana con tutti i mezzi, irrompe violenta nell'antica sede fastosa. Oggi la dura realtà dei nostri giorni ha travolto il mondo corrotto di ieri: vi è entrata imperiosamente e dolorosamente, col suo corteggio di fame, di miseria e di avviliamento.

Una seria lezione per il nostro cinema: di cui caso dovrà tener conto nella fase della ricostruzione. E' questo l'impegno che il cinema italiano deve assumersi di fronte al Paese.

Infante, a Cinecittà non ancora ridonata agli artisti, ai tecnici e alle maestranze del cinema italiano, ci sono dei bambini che hanno fame. Perciò «Film d'Oggi» ha preso l'iniziativa di una sottoscrizione, il cui importo, in denaro o in generi, sarà versato all'oca Zaniboni, Alto Commissario per i Profughi. Vi può contribuire chiunque.



Nel desolato paesaggio di Cinecittà, una madre allatta il suo piccino.

ECCO IL PRIMO ELENCO

Zavattini: 1 kg. di zucchero; red. «Film d'Oggi» L. 500; Associaz. Culturale Cinematograf. Italiana (residuo sottoscrizione per i funerali di Poggioli) L. 14.870. A mezzo: Vera Carni: Noci Carmine L. 1000; P. Cerato L. 1000; Mara Lambi L. 50; Giorgio Rivella L. 50; Sergio Ferroguti L. 400; Vera Carni L. 500; Franco Cervero L. 100; Maria Oria L. 200; Margherita Cusinelli L. 100; Marini L. 100; Tugnoli L. 50; Spadaro-Galli L. 150; Tefani Luigi L. 50; Di Giacinto Augusto L. 50; Matlack Crane L. 25; Manol Deubner L. 50; Angelo Fumarola L. 100; Montrose L. 50; N. N. I. L. 100; Damiani L. 100; Cantini L. 100; Gasperini L. 50; Gagliani L. 200; Colonnello Fiam Rieti L. 50; Piero Piaschi L. 100; TOTALE L. 30.545.

fughi, rifugiati e sfollati, «ombre della vita che scorre fuori».

La stampa non manca di far sentire la sua voce in difesa dei disperati di Cinecittà e del cinema italiano. La rivista «Film d'Oggi» nel numero del 16 giugno 1945 mentre annuncia una raccolta di fondi «in denaro o in generi», esprime un pro-

«Sottoscrivete per i bambini di Cinecittà»
Film d'Oggi
Roma
16 giugno 1945, p. 5.



“È accaduto veramente”
Film d'Oggi
 Roma
 9 giugno 1945, p. 2.

gramma d'intenti per il futuro del cinema italiano che è un chiaro segnale del cambiamento dei tempi: «Cinecittà non è più il facile regno del cinema fascista [che] aveva fatto di tutto per vietare l'accesso degli stabilimenti di Cinecittà alle vere ansie e alle vere sofferenze del nostro popolo. Chi avesse osato, un tempo, mostrare tra un'inquadratura e l'altra un bambino scalzo e lacero, o una madre costretta a chiedere l'elemosina, sarebbe stato fulminato come reprobato dal Minculpop. Eccoli, ora, quei bambini scalzi [...] eccole quelle madri: sono stati costretti a dare l'assalto ai capannoni di Cinecittà perché non hanno più case, perché i loro paesi sono stati distrutti, perché la guerra di Mussolini ha fatto perdere loro ogni più piccolo bene. Oggi la realtà, che i dignitari del cinema di ieri avevano tenuto lontana con tutti i mezzi, irrompe violenta nell'antica sede fastosa [...] Una seria lezione per il nostro cinema: di cui esso dovrà tener conto nella fase di ricostruzione. È questo l'impegno che il cinema italiano deve assumersi di fronte al Paese».

La stampa collabora al rinnovamento dato dal bisogno di verità anche con azioni concrete. Un esempio significativo è il concorso dal titolo *È accaduto veramente*, indetto dal settimanale *Film d'Oggi* in collaborazione con la casa di produzione Orbis: «Il nostro concorso vuole ispirarsi alla verità. Vogliamo fatti veri, accaduti negli anni della guerra. Raccontateceli come potete, senza preoccuparvi di colorirli, di scriverli "bene". Questa è la novità del nostro concorso. TUTTI, dall'operaio alla massaia, possono diventare autori di un film, semplicemente mettendoci al corrente di una storia vera». Nella giuria del concorso – che assegna premi da 5, 10 e 15 mila lire – figurano tra gli altri, De Sica, Visconti, Antonioni e Zavattini.

La stampa, d'informazione e specialistica, non si limita dunque a registrare la drammaticità della situazione, ma si fa essa stessa protagonista e attrice della rinascita del cinema italiano. La testata milanese *«L'Italia libera»* è la prima a sottolineare che «il cinema può contribuire validissimamente a rialzare il nostro prestigio nel mondo, può essere una delle superstiti risorse italiane» a patto di «fabbricare pellicole chiaramente, godibilmente italiane, che documentino il nostro gusto, il nostro vero modo di sentire, la nostra autentica umanità». Nell'agosto del 1945 un articolo di Mario Chiari su *«Film d'Oggi»* invita i produttori a rendersi conto che prima che al profitto il cinema deve pensare alle idee e due mesi dopo Carlo Lizzani lancia dalle pagine de *«Il Politecnico»* la nuova parola d'ordine: «L'Italia deve avere un suo cinema». Ma affinché tutto questo sia realmente possibile il cinema non deve essere lasciato solo, come ricorda Sandro Delli Ponti: per «parlare al mondo un nostro linguaggio, dire ai russi, agli americani, agli inglesi che anche noi esistiamo» il governo si deve impegnare a dare almeno «un piccolo aiuto, per cominciare [...] Il resto lo farà la sana passione degli uomini sani che saranno chiamati a raccolta».

E gli «uomini sani» non mancano di fare fronte comune, non tardano a ricompattarsi grazie ad uno spirito unitario e ad un forte senso di tolleranza che evita ogni epurazione anche per i registi, attori e tecnici che sono stati fascisti o hanno aderito a Salò. Anche grazie a questo clima il 10 luglio 1944 nasce l'*Associazione nazionale industrie cinematografiche ed affini (Anica)*, il cui lavoro, finalizzato a costruire un attento rapporto con le forze politiche e diplomatiche, si rivela in breve tempo fondamentale per la cinematografia italiana che parte da una posizione di obiettivo fuori gioco.

IL CINEMA ITALIANO DEVE VIVERE! SCANDALI E MANOVRE NEL MONDO CINEMATOGRAFICO

I nostri lettori non si meravigliano se al posto delle solite rubriche trovano questo paginone. Nelle ultime settimane il cinema italiano, a causa degli egoistici interessi dei noleggiatori e di alcuni produttori, ha rischiato, e rischia tuttora, di venire sommerso, di scomparire per sempre. Noi siamo per una rinascita della industria cinematografica italiana, e abbiamo creduto opportuno di prendere posizione di fronte ai vari tentativi che si vanno facendo per smantellarla, abbiamo creduto opportuno di far conoscere ai nostri lettori quali manovre si nascondono dietro idee ed azioni di alcuni uomini "piccoli" e "grandi" del nostro cinema.

LA LEGGE SUL CINEMA

Tra la pubblicità del « Talco Borato Pupo » e il « Letto arabo in Abruzzo degli stolti di Regina Coeli », il « Risorgimento Liberale » del 5 agosto u. s., pubblicava la seguente notizia dal titolo: « Il cinema italiano in un colloquio tra Arpesani e Lober ». Il signor Louis Lober, capo della « Motion Picture Division » di R. O. W. L. e che è giunto ospite di Roma, dove è venuto per riprendere i contatti con gli industriali del cinema italiano, accompagnato dal nostro amico Ferdinando Bergomi, Vice Commissario della « ENIC » e dal signor Arborello, è stato ricevuto dall'Avv. Arpesani.

Lober ha ringraziato il Sottosegretario per il suo interessamento riguardo all'abolizione della legislazione fascista che ancora oggi impedisce alle case americane di poter riprendere i cordiali rapporti col pubblico italiano, rapporti che furono spontaneamente interrotti nel '38. Lober è del parere che l'Italia avrà molte possibilità nel campo cinematografico anche perché le case americane, che monopoliano la nostra lingua in fatto di doppiaggio, hanno in visione di mandare in Italia i loro film affinché siano doppiati, oltre che in italiano, in rumeno, bulgaro, arabo, francese, ecc.

Progetto di legge della Commissione Paritetica dei Lavoratori e degli Industriali del Cinema.

Queste dichiarazioni passarono quasi inosservate e chi, come noi, le lesse, pensò che dicendo « abolizione della legislazione fascista » i suoi amici, il Sottosegretario Arpesani intendesse riferirsi al regime di monopolio istituito dal fascismo.

Al contrario, due mesi dopo queste dichiarazioni, il sottosegretario Arpesani ha dimostrato con fatti di voler abolire qualunque regolamentazione legislativa del cinema, se non lo stesso cinema italiano.

In fatti la Commissione Paritetica dei Lavoratori e degli Industriali del Cinema, nominata dal Governo Bonomi, aveva a suo tempo elaborato, in collaborazione con l'allora competente Sottosegretario per la Stampa e Informazioni, e d'accordo con il Film Board, un progetto di legge per dare un nuovo ordinamento al cinema italiano, in sostituzione di quello fascista. Tale progetto di legge prevedeva: 1) l'abolizione del monopolio dell'acquisto, l'impostazione e la distribuzione in Italia dei film prodotti all'estero, istituito con legge del 9.1.1939.

2) l'abolizione della tassa di doppiaggio che il noleggiatore italiano doveva versare allo Stato, per ottenere la autorizzazione dal Ministero della Cultura Popolare a proiettare il film doppiato.

3) l'abolizione della censura quale essa veniva comportando durante il regime fascista (con esame preventivo dei copioni, revisione delle pellicole, controllo della produzione, ecc.) e man-

tenimento della vigilanza governativa solo nell'ambito della legge di pubblica sicurezza.

4) istituzione di una proporzione tra le pellicole nazionali da proiettare e quelle estere, con l'obbligo per ciascun esercente di sale cinematografiche di proiettare film nazionali per un periodo di giorni 90 annualmente. Questa voce della legge veniva a sostituire la vasta regolamentazione prolettiva adottata dal fascismo, che in data 29 marzo 1941 aveva stabilito la proporzione di una pellicola straniera per una italiana. Con questa disposizione si cercava di assicurare all'industria nazionale la sicurezza che i suoi prodotti avrebbero trovato esito nel mercato italiano; cosa che sarebbe stata resa problematica dall'indistinto ingresso di qualunque prodotto estero.

Del resto disposizioni legislative analoghe sono attualmente in vigore in tutti i paesi del mondo (vedi qui accanto: L'esempio della Francia), e la richiesta dei lavoratori italiani di 90 giorni annui riservati alla produzione nazionale fu abbassata, per le pressioni dei noleggiatori interessati al lucroso mercato dei film esteri, a giorni 60. I quali, costituendo il minore periodo di tempo compatibile con una produzione efficiente.

La concessione alla produzione da parte dello Stato del rimborso di una quota delle tasse erariali versate sui ricavi, nella misura unica del 15%. Tale forma di sovvenzione veniva a assicurare tutta la complessa legislazione dei premi concessi dal fascismo alla produzione e serviva ad incoraggiare i produttori italiani, in un momento in cui gli altissimi costi di produzione e la insufficienza del mercato interno creano notevolissime difficoltà alla industria cinematografica.

Il nome di una Commissione Paritetica per la risoluzione dei problemi cinematografici e per la creazione di un Ente della Ricostruzione Cinematografica che raggrupparei organi camerali delle vari Enti statali e parastatali del cinema (Anas, Cinecittà, Enic, Centro Sperimentale, Luce). La creazione di questo Ente, mentre avrebbe ai gravi inconvenienti che si verificano attualmente (vedi a pag. 3: La situazione di Cinecittà), indurrebbe verso unico fine le attività spesso contrastanti dei vari Istituti dipendenti. Inoltre, questo organismo potrebbe diventare il primo produttore del cinema italiano con una produzione diretta che, svincolata da ogni interesse commerciale, garantirebbe la via della qualità, potrebbe riuscire ad affermarsi all'estero conquistando quei mercati stranieri di cui il cinema italiano ha bisogno se vuole sopravvivere, e infine, si potrebbe come modello immediato a tutta la restante produzione.

Sia ben chiaro che queste sono le condizioni indispensabili per mantenere in vita il cinema italiano.



Pietro Nenni, uomo sinceramente democratico, si è schierato fra i sostenitori della cinematografia italiana.

Il progetto di legge manomesso. Nenni difende il cinema italiano.

Questo schema di legge rimase a piacere negli uffici del Sottosegretario alla Presidenza finché, all'improvviso, si seppe che sarebbe stato presentato all'approvazione del Consiglio dei Ministri nella seduta del 3 settembre u. s.

Contemporaneamente si seppe anche dal testo della legge erano state tolte all'improvviso di tutti due delle voci più importanti: il 5% del giorno e la « Commissione per l'Ente » e la concessione privata di ogni valore costituito dalla legge stessa.

L'intervento di Ministri e Sottosegretari, interessati da elementi della Commissione Paritetica, impedì che la legge venisse approvata e fece rinviare all'esame degli organi competenti.

In seguito a questi straordinari avvenimenti il sottosegretario Arpesani ricevette finalmente la Commissione Paritetica e promise che avrebbe ricostituito la questione e che, prima di ripresentare al Consiglio la legge, avrebbe convocato la Commissione stessa. Giustamente, lo stesso sottosegretario Arpesani riferiva al Consiglio dei Ministri del 12 u. s. la stessa legge mutilata. Questa volta fu il personale intervento del Vice-Presidente Nenni ad impedire l'approvazione. Anzi il Consiglio una chiara e precisa relazione, sommando:

1. - la necessità di riportare a novanta giorni il periodo di tempo obbligatoriamente riservato alla produzione italiana.
2. - la necessità dell'Ente di Ricostruzione Cinematografica sia come organismo coordinatore sia come organismo di produzione.
3. - la assurdità che lo Stato rimborsasse il 15 p. c. della tassa erariale alla produzione cosiddetta commerciale, che toglie decore al cinema italiano e che è profondamente irritante delle masse popolari.



Il cinema italiano dovrà morire perché il Noleggiatore possa continuare ad ingrossarsi coi capitali che gli provengono dallo sfruttamento del prodotto estero? La fine del monopolio non può significare la fine del nostro cinema.

Quindi, riprendendo gli emendamenti alla legge proposta rispettivamente da Umberto Barbaro e da Mario Camerini, il Vice-Presidente Nenni propose che fosse menzionata nel testo della legge la possibilità di devolvere nel futuro all'Ente della Ricostruzione Cinematografica la somma accentrata nel rimborso del 15% alla produzione. E, in linea subordinata, che tale rimborso non avvenisse in misura uguale per tutti: ai film di livello scadente fosse rimborsato il solo 10% della tassa erariale; il rimanente 5%, fosse accantonato in modo da attribuirlo, come premio, a quei film ritenuti meritevoli da una apposita Commissione.

Una legge da rifare.

Ma, malgrado lo scandalo della prima manomissione, malgrado l'intervento di Nenni, nella seduta del Consiglio dei Ministri del 18 settembre è stata approvata una legge che prevede soltanto il rimborso del 15%.

L'ESEMPIO DELLA FRANCIA

Da tempo si è sostenuto, e a buon diritto, che l'attuale situazione del cinema francese è, per moltissimi aspetti, identica a quella del nostro cinema.

Gli alti costi di produzione dell'uno corrispondono agli alti costi dell'altro; l'insufficienza del mercato interno si equivale nei due paesi; analoghi sono i danni che la guerra poverizzata ha causato alle due industrie; identico il bisogno per le due produzioni di tentare la strada della qualità per imporsi all'estero e acquistare nuovi mercati; infine, altrettanto grave si presenta, per antedate le industrie, la concorrenza del film americano.

La produzione francese, per evitare la crisi a cui facilmente va incontro, ha chiesto al Governo, con caratteri di urgenza, l'adozione di tutta una serie di provvedimenti. Che, in sostanza, possono essere raggruppati sotto tre voci principali:

- 1) istituzione di un fondo sovvenzioni per l'industria.
- 2) istituzione di premi ai film qualitativamente più meritevoli, con carichi contingenziali della produzione estera importata.

Sono stati di nuovo, quindi, emendati i tre punti fondamentali, e cioè la concessione dei 90 o 60 giorni di proiezione obbligatoria ai film italiani, l'emendamento alla proposta di concessione del 15%, e la proposta per un Ente della Ricostruzione.

Non c'è che dire, quei noleggiatori e produttori interessati alla morte del cinema italiano hanno lavorato bene, nei corridoi del Viminale, a quegli uomini politici legati agli interessi di costoro non hanno avuto il minimo scrupolo a rendere « legali » i loro desiderata.

Sappiamo che il Vice-Presidente Nenni era assente dalla seduta come della quale veniva approvata la legge priva dei suoi punti vitali. E' a lui, alla sua buona fede che noi facciamo appello perché voglia interessarsi in tempo, se ancora è possibile, e far sì che la legge venga riveduta. Altrimenti il cinema italiano non se ne parlerà per un pezzo.

A questo proposito, la relazione del Presidente del Sindacato Francese dei Produttori, Jean Sélier, così si esprime:

« La istituzione di un fondo sovvenzioni per l'industria sarebbe un modo di soffocare se la produzione francese non fosse protetta dalla concorrenza straniera. »

Alcune statistiche attribuiscono alla produzione estera una proporzione del 35% degli incassi netti. Se questa proporzione dovesse aumentare il deficit della produzione francese sarebbe ancora ad aggravarsi. Ora, la concorrenza straniera è particolarmente tremenda oggi perché, mentre la produzione francese è stata praticamente privata della guerra e della occupazione, alcune produzioni estere, e quelle americane in specie, hanno usufruito di tutti i progressi della tecnica e sono pronte a tornare sul mercato francese un numero considerevole di film accumulati durante cinque anni.

« Un sistema di produzione efficace, ma povero, è dunque necessario. »

« L'elenco dei mezzi di produzione, dimostra che le misure da adottare possono classificarsi nelle quattro seguenti categorie: »

- 1) protezione doganale;
- 2) contingenzialmente all'importazione dei film nel paese;

“Il cinema italiano deve vivere”
Film d'Oggi
Roma
29 settembre 1945, p. 6.

Il Fondo per la produzione cinematografica nazionale

La Prima Commissione permanente del Senato ha approvato in sede deliberante il disegno di legge, già votato dalla Camera dei Deputati, istitutivo del « Fondo per la produzione cinematografica nazionale » costituito attraverso un deposito obbligatorio decennale infruttifero di lire 2.500.000 per ogni film straniero che si intende proiettare in versione italiana. Sul testo della legge hanno parlato i sen. Bisori e Terracini, ai quali ha risposto il Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio on. Andreotti. La legge è in corso di pubblicazione nella « Gazzetta Ufficiale » ed entra immediatamente in vigore.

“Il fondo per la produzione cinematografica nazionale”

Il Popolo
Roma
27 luglio 1949, p. 3.

Avviso della ripresa
delle pubblicazioni
di «Cinema»
L'Europeo
Milano
18-24 ottobre 1948,
p. 10.

Dopo cinque anni d'interruzione, "CINEMA" che fu la miglior rivista cinematografica d'Europa, riprende le pubblicazioni, con servizi esclusivi da tutto il mondo, e i più noti collaboratori. Nel primo numero vi sono scritti di ALBERTO AMENDOLA, GUIDO ARISTARCO, OSVALDO CAMPASSI, LUIGI CHIARINI, MARIO GROMO, LO DUCA, DOMENICO MECCOLI, FRANCESCO PASINETTI, V. TOSI, GIORGIO PROSPERI, MARIO VERDONE.



"CINEMA"

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA
36 pagine splendidamente illustrate • Lire 100
Chiedete "CINEMA" al vostro giornalaio,
dal 20 ottobre in poi.

Negli anni del dopoguerra il settore cinematografico è sottoposto ad una forte pressione data da spinte interne che mirano a regolamentare il settore e da contospinte esterne, prevalentemente americane, che invece premono in senso opposto affinché sia favorito il caos produttivo e distributivo. Il lavoro del legislatore si rivela fondamentale. Nel 1945 la produzione cinematografica viene liberalizzata e alle opere nazionali sono accordati contributi economici, ma al tempo stesso si apre in maniera incondizionata il mercato italiano ai film stranieri. Il risultato è che nel 1946 sono prodotti 62 film nazionali e ne sono importati 850, di cui 600 americani. Tra questo provvedimento e i successivi passano due anni nei quali la Democrazia Cristiana «incominciò a occuparsi del cinema» anche attraverso l'allora Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Giulio Andreotti. Già la normativa del 1947 fa compiere alla produzione nazionale un notevole balzo in avanti, obbligando ogni esercente a proiettare almeno 20 film di produzione nazionale a quadrimestre; ma sono soprattutto le leggi del 1949 a costituire gli interventi più decisi in favore della produzione nazionale come, ad esempio, l'introduzione del versamento obbligatorio di 2.500.000 lire in un fondo destinato alla cinematografia per ogni pellicola d'importazione. La politica dirigistica e di favore attuata dal Governo offre un sostegno concreto al cinema italiano lanciando uno sviluppo che dura almeno fino al 1954, anche se, nei fatti, isola tutti quei prodotti non graditi dal vertice politico «non per mettere a tacere il cinema italiano, ma per sintonizzarlo su un registro diverso e per alleggerirlo da quella che [è considerata] una zavorra ideologica». I risultati comunque ci sono, dai 25 film prodotti nel 1945, si passa ai 62 del 1946, ai 94 del 1949,

per arrivare a toccare il picco dei 201 nel 1954. Ma torniamo alla fine della guerra. Nonostante la devastazione e le macerie, nell'aria si respira un nuovo fermento e all'interno di un sistema al collasso si manifestano i segni di una miracolosa rinascita. Su «*Mondo Nuovo*», primo rotocalco americano in lingua italiana dell'Italia liberata, nel marzo del 1945 appare un articolo dal titolo *Cinema italiano. Manca tutto ma si lavora lo stesso*. L'articolo parla delle riprese di *Roma città aperta* di Roberto Rossellini e, di fatto, annuncia la "nascita materiale" del Neorealismo, definendo l'opera il «film delle difficoltà superate». Le difficoltà sono quelle della corrente elettrica che va e viene, della mancanza di impianti, di attrezzature, di materiale fotografico, scenico e di costumi che rendono la produzione della pellicola simile alla costruzione «di una casa cominciando dal tetto». Eppure nonostante tutto questo, si sottolinea con stupore, in Italia si continuano a girare film e paradossalmente «soltanto ora, che non si hanno più i mezzi di una volta, la cinematografia italiana corrisponde a quello che è l'animo del paese». Rossellini porta le macerie della realtà italiana davanti alla macchina da presa e così facendo restituisce al cinema il ruolo di strumento di conoscenza, fino a far sentire «lo sguardo di un uomo farsi popolo e quello di un popolo identificarsi con lo sguardo di un uomo», è questo che fa di *Roma città aperta* l'atto di nascita ufficiale del Neorealismo.

Tutto questo ovviamente non nasce all'improvviso, né dal nulla, il cinema nostrano già negli anni del muto manifesta una vocazione evidente al realismo che, come un «fiume carsico», sembra scomparire per poi riapparire a distanza di anni. Basti pensare alle influenze di marca letteraria provenienti dal verismo e dalla letteratura francese di fine Ottocento che si ri-

Il neorealismo non è una ricetta

Con questo articolo di Callisto Cosulich continua il dibattito sulla situazione del cinema italiano. Domani pubblichiamo l'intervento di Carlo Cesare Castellio, già direttore della rivista «Cinema».

I primi di settembre del 1952 si tenne al Lido di Venezia un congresso che fallì.

Era stato organizzato dal Sindacato Nazionale dei Giornalisti Cinematografici Italiani e la Mostra di Venezia ne aveva assunto il patrocinio. Era un congresso di critici e il tema proposto riguardava le prospettive del cinema italiano. Tre oratori erano stati invitati a tenere le relazioni: Mario Gramo, critico de «La Stampa», Gian Luigi Rondelli del «Tempo» e Ugo Casiraghi de «l'Unità» di Milano. Approssimativamente essi avrebbero dovuto rappresentare tre diverse tendenze della critica italiana: rispettivamente di centro, di destra e di sinistra.

Il congresso, come si abbiamo promesso, fallì, e ciò avvenne perché, dei tre relatori, solo il Casiraghi si era preparato a dovere. Il cinema italiano — egli disse in sostanza — è in crisi di libertà; se si va avanti di questo passo, tra due anni non potremo fare i film di oggi, perché saranno soffocati tutti i contenuti più vivi. Ergo, noi critici, se vogliamo essere all'altezza dei nostri compiti, dovremo unirci perché questa prospettiva non s'avveri». Gli altri due relatori si erano limitati in precedenza a due brevi e poco impegnative dissertazioni di carattere genericamente estetico.

Ora avvenne che gli oppositori del Casiraghi disertassero la discussione.

Roma Renzi scrisse a proposito di questo piccolo scandalo un bell'articolo sulla rivista «Cinema». L'articolo terminava con una singolare proposta: far sì che il prossimo film neorealista fosse dedicato a insegnarci un po' di coraggio civile.

Come è ovvio, il film sul coraggio civile non si fece; si ripeterono invece, nonostante il successo del primo, i convegni e i dibattiti sulla situazione del cinema italiano. Il fatto che l'iniziativa fosse fallita non ebbe dunque molta importanza: s'era gettato un seme che si dimostrò tutt'altro che sterile.

Segno che tra i vari temi discussi in questi ultimi anni — il realismo nelle arti figurative, l'arte e il comunismo, i problemi della scuola, la cultura popolare, l'esistenzialismo, il problema del tipico nella letteratura, la scienza, la fantascienza, ecc. — nessuno si è dimostrato più popolare, più attuale, più sentito di quello del cinema italiano. Tutti ad un certo punto hanno avvertito il bisogno di chiedersi dove fossimo diretti; tutti hanno voluto discutere: compresi gli stessi autori che, di solito, sono i più restii a discussioni del genere.

In questa atmosfera si svolse il convegno di Parma: il «primo convegno del neorealismo». Erano i primi di dicembre del 1953: il 7 giugno l'armistizio ideologico del Governo Pella aveva attutito il grido di allarme lanciato dal Casiraghi. Parlando di crisi di libertà, come qualcuno si ostinava a fare, pareva si volesse evadere dai problemi di fondo che il dibattito imponeva. Ottimi auspici che durarono poco. Più precisamente lo spazio di due mesi e mezzo. Il 16 febbraio 1954, i produttori italiani dichiaravano formalmente, attraverso un comunicato ufficiale della loro Unione, che la crisi economica del cinema italiano era alle porte e sarebbe senz'altro scoppata, qualora il Governo non avesse perfezionato un nuovo provvedimento legislativo.

Il neo-costituito Governo Scelba, come si sa, rispondeva complicando le cose, inserendo cioè la questione del cinema nella sua battaglia contro il comunismo. Infatti, il primo comunicato del nuovo Consiglio dei Ministri diceva, tra l'altro, di voler estirpare favoritismi e monopoli di cui godrebbero le sinistre nel campo dello spettacolo. L'asse delle discussioni si spostava dai film alla sopravvivenza stessa della nostra cinematografia: l'appello del Casiraghi ritornava all'ordine del giorno e l'ordine del giorno veniva accettato anche da chi fino a quel momento lo aveva sempre rifiutato (vedi gli articoli di Contini e di Visentini e tutta l'azione di «Cinema libero»).

Mi premeva stendere questo bilancio prima di entrare nel merito del dibattito odierno, perché esso consente una constatazione. A ben guardare, l'unica direttrice lungo la quale la discussione abbia potuto progredire è stata quella che aveva per tema la libertà d'espressione del cinema italiano dai vincoli politici (censura) ed economici (la concorrenza di Hollywood). Non a caso, poi, l'unica prospettiva che si sia concretata è stata quella infuata che il Casiraghi formulò nel settembre del 1952. Per il resto siamo rimasti fermi alle premesse, perché proprio su esse è stato impossibile venire ad un accordo.

La premessa cui, in particolare, mi riferisco è la definizione stessa del neorealismo. Se noi a quel «neo» diamo il significato di «ritorno a...», allora il neorealismo altro non è che il ritorno al realismo, cioè ad una espressione preesistente. Se invece «neo» volesse dire semplicemente «nuovo», allora il neorealismo sarebbe una nuova forma di realismo, una particolare tendenza in seno al realismo o, addirittura, un sottoprodotto del realismo, se volessimo dar credito alle slogan «dal neorealismo al realismo» coniato per il film *Senso* e, nell'ambito della letteratura, per il

Metello di Pratolini. Se noi accettiamo l'ipotesi che il realismo non sia una particolare forma di espressione artistica, ma l'arte *sous couvert*, è facile vedere come le due definizioni del neorealismo ci portino a significati radicalmente diversi: neorealismo come arte, neorealismo come tendenza.

A seconda delle due definizioni, dunque, la domanda che sta alla base di questo dibattito («dove va il neorealismo?») offre diverse risposte. Nel primo caso si concede agli autori una grande libertà d'azione e il problema per ogni film si semplifica, anzi si riduce all'osso: realtà o non realtà, arte o non arte. Nel secondo caso si tratta invece di prendere il coraggio a due mani e di condurre battaglia per una tendenza, se stentera quella tendenza e ripudiare altre, ovvero eventualmente il rischio di difendere una causa persa qualora la tendenza stessa avesse esaurito la sua funzione.

Naturalmente, la storia del cinema italiano non può dipendere da una definizione. Ma dalla definizione dipende la prospettiva che di permette di ricapitolare e di prospettare per l'appunto il futuro.

Rileggendo gli interventi che si sono susseguiti su queste pagine, mi sembra che la definizione generalmente accettata sia la seconda. Il neorealismo, secondo De Sanctis, Vollaro, Di Giannatone, sarebbe una tendenza fra le tante. Per quel che riguarda la battaglia, la si può condurre senza temere di apporre fantasmi, dato che non si tratta oggi di lottare per affermare il neorealismo sulle altre tendenze, bensì per difenderlo da aggressioni condotte da forze che si pongono al di fuori, anzi contro ogni ragione d'arte e di cultura. Fin qui il ragionamento non fa una grinza, anche perché si resta ancora nell'ambito del generico appello per la libertà del cinema, lanciato dal Casiraghi al congresso di Venezia. Ma De Sanctis e gli altri intervenuti non si fermano qui. Essi si cautelano istintivamente dall'accusa di fagiosità che certamente li raggiungerebbe qualora la battaglia si trasformasse da difensiva in aggressiva, negando la coesistenza contemporanea di più tendenze nell'ambito di una stessa cinematografia. «Il neorealismo fu un momento dell'arte nella sua plenitudine», scrive il Vollaro, tra il 1954 e il '45, poi aprì nell'infibulazione borghese» di questi ultimi anni e «riavrà posto nel nostro cinema quando la politica finirà di avere paura dell'arte e l'arte della politica». Non è la prima volta, del suo canto, che Di Giannatone parla del neorealismo come di un «caro estinto»: il neorealismo sarebbe stato il primo tempo del cinema italiano del dopoguerra; il secondo tempo

è contrassegnato dal prevalere di film quali *Cronaca d'un amore*, *La signora senza camelie*, *La provinciale*, *Febbre di vivere*, *La spiaggia*, tutti riconducibili al minimo comun denominatore del «realismo borghese».

Confesso di non condividere questa immagine catastrofica del cinema italiano e, di riflesso, della più recente storia d'Italia, immagine, appena ingentilita, dal rimpianto per la rivoluzione mancata del '45, rimpianto non privo di speranza che quelle particolari condizioni possano un giorno o l'altro ripetersi. Non lo condivido, in primo luogo, perché ritengo che lo «spirito del 18 aprile» sia ormai una fase superata della complessa vita intellettuale italiana, in secondo luogo perché i film stessi ci dimostrano una continuità sia pure esile con i primi capolavori del dopoguerra.

Se noi osserviamo la storia del cinema italiano, ci è facile stabilire due tempi: il primo, contrassegnato da un indirizzo unitario, da *Roma città aperta* a *Ladri di biciclette*, il secondo più complesso nelle sue diverse esperienze che vanno dal realismo metaforico di *Miracolo a Milano* a quello storico di *Cronache di poveri amanti* e *Senso*, dalla poetica savastiniana alla meditazione tra realtà e trascendenza del Francesco (di cui *Lo strada* rappresenta la riduzione in solidi). Che durante questo secondo tempo si sia esercitata maggiormente la pressione dello «scelthame» (per usare il termine felice di Francesco Flora) e dell'alta banca americana, è un fatto, ma che questo fatto ci induca a ritornare alle origini, non lo credo. *Ladri di biciclette* chiudeva comunque un ciclo, e se solo questo ciclo avesse il diritto di chiamarsi neorealista, allora veramente non vederei lo scopo di una battaglia in difesa o per la affermazione del neorealismo.

Ma, a mio avviso, le cose stanno diversamente. Il neorealismo non si è esaurito nel primo ciclo, perché l'osservazione e la rappresentazione della realtà non hanno artisticamente parlato dei limiti perché il neorealismo non si esaurisce in una labile tendenza. Dunque io sono per la prima definizione, per un «neo» che vuol dire «ritorno a...», con tutto quel che acquie, cioè per un neorealismo inteso come ripresa della vecchia corrente realistica del cinema italiano, che da *Sperduti nel buio* ci aveva condotti a *Ossessione* e a cui appartenevano gli unici risultati artisticamente validi.

Sarei pronto a rivedermi se mi si dimostrasse, titoli alla mano, che esistono un film, una sequenza, un personaggio artisticamente validi al di fuori dell'esperienza neorealista.

CALLISTO COSULICH

CALLISTO COSULICH
 «Il neorealismo non è una ricetta»
 Avanti!
 Roma
 3 agosto 1955, p. 3.

trovano in *Sperduti nel buio* (1914) di Nino Martoglio e *Assunta Spina* (1915) di Gustavo Serena, o alle influenze del cinema francese degli anni Trenta e del cinema russo che riemergevano in alcuni film di Blasetti, come *Sole* (1929) o *1860* (1933). Il contributo della stampa al cinema della realtà è attento anche in questa prima fase. Negli anni Trenta merita una menzione particolare la rivista «Cinema» — fondata nel 1936 da Ulrico Hoepli e diretta dal 1938 da Vittorio Mussolini —, polo gravitazionale di un gruppo di giovani che costituiranno il perno propulsivo del Neorealismo. È dalle sue pagine che Leo Longanesi propugna un'idea di «cinema del pedinamento» che sembra anticipare Cesare Zavattini. Dalle stesse pagine il pittore Domenico Purificato si augura una cinematografia «nuda», capace di superare la cinematografia «sedentaria [...] che non varca mai la soglia del teatro di posa» e Zavattini deplora l'ossessione della trama, auspicando un cinema capace di lavorare «piazando la macchina da presa in una strada, in una camera». Senza dimenticare gli interventi pubblicati negli anni Quaranta che teorizzano la necessità della connessione tra personaggio e paesaggio, tra uomini e cose, come quelli di Giuseppe De Santis. È innegabile, però, che lo sguardo cinematografico sul mondo è reso più scarno e diretto dalle esperienze della guerra e della Resistenza, come emerge già dalla «triade preneorealista» che nel volgere di un biennio azzera l'immaginario del cinema fascista: *Quattro passi tra le nuvole* (1942, Alessandro Blasetti), *Ossessione* (1943, Luchino Visconti) e *I bambini ci guardano* (1944, Vittorio De Sica). Dunque, ogni discorso sul Neorealismo dovrebbe partire almeno dai primi anni Quaranta, ma quando può dirsi concluso? La critica prevalente considera gli anni tra il 1945 e il 1948-49

BOLLETTINO DEL NEOREALISMO

1955 Numero 1

Allegato al numero 51 di "Cinema Nuovo"

Il cinema di domani

Questo bollettino pubblicherà discussioni, notizie, documenti, proposte sulla vita del neorealismo in Italia e nel mondo. Esso è aperto a chiunque voglia contribuire a una sempre più approfondita conoscenza e a un'ulteriore sviluppo di questo movimento nei suoi modi e temi.

Il bollettino nasce dalla fiducia che il neorealismo non sia soltanto il cinema di oggi, in quello che ha di più vivo e consapevole, ma anche e sopra tutto il cinema di domani.

È realismo critico

Credo che il realismo nell'arte cinematografica, di cui ci ha dato esempi così ragguardevoli la scuola italiana negli ultimi anni, sia un potente fattore d'informazione sulle condizioni effettive di un popolo, un periodo di storia, una società. E non si dica che nell'opera di fantasia, cioè in un film col suo intreccio, le sue articolazioni, i suoi personaggi, queste condizioni debbano necessariamente venire svissate o deformate: si può benissimo costruire una "storia" sulla base di tutti gli elementi veri che concorrono a determinarla.

Un film come *Ladri di biciclette* basterebbe a dimostrarlo. La questione è di partecipare alle condizioni in cui si svolge un fatto, escludendo la pura e semplice documentazione così come il complacimento verso gli elementi di colore, folklore e simili. Perciò, volendo dare un giudizio sulla tendenza a cui fanno capo i migliori film italiani apparsi dalla fine della guerra in qua, parlerei meglio — invece che di neorealismo, come si dice in Italia — di realismo critico.

Jean-Paul Sartre

La tecnica può aiutare

Non credo in nessun modo che le grosse novità tecniche possano ostacolare lo sviluppo di certi film neorealisti, anzi sono convinto che, nel caso di Antonioni per esempio, esse possano contribuire a dare la soluzione esatta a certe speciali inquadrature che prima d'ora i registi dovevano risolvere a costo di difficili acrobazie.

Tecnicamente penso che il sistema Vistavision protetto sullo schermo gigante (wide screen) è la novità più concreta e più profittevole per qualsiasi tipo di film.

Brevemente questa è la mia modesta opinione.

Enzo Serafin

Popolare o impopolare?

Penso sia difficile poter affermare o negare la popolarità del neorealismo, perché gli interessi del grosso pubblico nei riguardi del cinema sono di natura ben diversa da quelli del neorealismo come corrente.

Ma, per essere precisi, bisognerebbe discutere l'accezione dei termini. Anzitutto, non è facile definire esattamente l'estensione del termine "popolare" in un Paese come il nostro, in cui gli interessi del pubblico sono così diversi per sensibilità culturale e morale, per mentalità, per esigenze di vita. E in quanto al neorealismo, "che ci sia ognuno lo dice, cosa sia non lo sa", o — almeno — nessuno lo sa dire con soddisfazione di tutti. Una risposta alla domanda rivoltami, quindi, mi pare non possa essere che generica e approssimativa.

Per chiarire quanto ho affermato all'inizio, si potrebbe dire che la maggioranza della nostra gente va al cinema per "divertirsi"; il che significa per moltissimi provare forti emozioni psicologiche o sensibili prevalentemente di dubbio carattere morale, per molti altri invece significa evadere dalle preoccupazioni della propria vita. Ciò però non toglie che anche il nostro pubblico stia aprendosi notevolmente a interessi meno superficiali. E l'italiano, quando accetta un discorso serio, lo vuole genuino e senza doppi fondi.

Da parte sua, il neorealismo raramente ha saputo "divertire", anche solo l'una o l'altra delle due categorie di pubblico. E' chiaro che non voleva farlo; ma il guaio è che nel proporre "discorsi seri", raramente ha saputo essere genuino. Esso ha considerato uno solo o solo pochi aspetti della realtà. Se non si fosse accanito a tenere il paracchi sulla realtà, non solo molte volte sarebbe riuscito anche a "divertire", ma — ciò che più conta — avrebbe proposto discorsi seri che tutto o quasi

il pubblico avrebbe accettato. Talvolta, infine, ha sfruttato il forte e il piccante e molto pubblico ha applaudito; ma il doppio fondo era troppo evidente per poter parlare ancora di neorealismo.

Pertanto — a mio avviso — il successo o l'insuccesso di film neorealisti (o della maggioranza di essi) non si può attribuire al neorealismo come tale. Sono però convinto che il discorso potrà essere diverso fra qualche tempo, se il neorealismo riuscirà a cavarsi il paracchi e a rinunciare a certi prediletti doppi fondi. E' troppo ricca la sua vitalità, perché il pubblico non possa avvertirla e restarne soggiogato.

Nazareno Taddei S. J.

Professionisti e no

Il soggetto di Zavattini *Il tetto* non è stato ancora sceneggiato. E' un film che io farò nel mese di maggio di questo anno, dovendo interpretare ancora due film per i quali sono impegnato come attore.

Sono certo però che i due protagonisti: il muratore e la giovane moglie, saranno due non-professionisti. Non so se attorno ai due vivranno figure che potrebbero essere interpretate da attori professionisti.

L'esperimento di unire nello stesso film attori e non attori, ha già dato buoni risultati.

Nel caso però dei due protagonisti è necessario che essi si confondano nella folla degli anonimi. Per una maggiore credibilità della vicenda, ho bisogno di due volti nuovi, mai veduti prima d'ora.

Potrò essere più preciso quando saranno stese le prime pagine della sceneggiatura.

Vittorio De Sica

Anticamera dell'arte

Il realismo, specie nel campo dell'arte cinematografica, è l'anticamera dell'arte: una recitazione realistica, cioè dominata dagli elementi che vediamo ripetersi negli atteggiamenti, nel modo di muoversi o di parlare del nostro prossimo, è sempre per sua necessità povera, sommaria, appena prossimativa. Non porta mai o quasi mai con sé il suggello di quell'alto stile, di quella profonda esattezza interiore, di quella perfetta rispondenza tra pensiero e gesto, espressione e contenuto, che fanno dell'attore un interprete di passioni e sentimenti buoni per ogni tempo, per ogni paese.

Una recitazione realistica, e soltanto realistica, è come l'oro non ancora depurato dalla ganga; questa ganga è rappresentata dalle piccole mode del giorno (nel modo di esprimersi, di muoversi, ecc.), che al più possono testimoniare su fatti di costume e simili.

Marlon Brando

Spagna vergine

La Spagna è vergine in tutti i sensi. Il suo popolo e la sua gente attendono con speranza il giorno in cui la sua vita, tragica o semplice, collettiva o individuale possa esprimersi realisticamente nel cinema. Il passato culturale e intellettuale della Spagna è un passato realista. Il suo teatro, il suo romanzo, la sua poesia, la sua pittura e la sua scultura hanno dato al mondo opere piene di umanità e di realismo. Lope de Vega, Cervantes, Alberti, Goya, Berraguet ne sono gli esempi.

Se teniamo presente da un lato il sentimento realista dell'uomo spagnolo e dall'altro una situazione vergine, che contiene una vita piena di realtà, possiamo esser certi che il cinema spagnolo può e deve essere realista. Questo è il cammino seguito da un gruppo di amici del cinema. Ma questo cammino del cinema spagnolo è pieno di difficoltà che dobbiamo vincere con pazienza e intelligenza. E con l'aiuto, ci auguriamo, del neorealismo delle altre nazioni.

Muñoz Suay

Un film sulla moglie

Il neorealismo italiano come lo capisco in tutta semplicità, è per me il bisogno di raccontare cose e sentimenti veramente del nostro tempo, di oggi, se si può dire: di oggi oggi. Tutto questo può essere espresso in tanti modi, sia ispirandosi ai libri, ricorrendo ai personaggi dei libri, sia ispirandosi alle persone che vivono attorno a noi, alle nostre famiglie, alle famiglie degli altri, agli amici, ai nemici, insomma la nostra realtà di tutti i giorni che è così ricca di grandi personaggi. Ma a me pare che troppo pochi di questi personaggi moderni, cioè di queste passioni moderne, entrino nel cinema.

Come mai nei grandi film del dopoguerra non troviamo una vera figura di donna? La donna è la creatura più ignorata dal cinema anche neorealistic: la donna è sempre

Bollettino
del Neorealismo
(Allegato al n. 51
di Cinema Nuovo)
Milano
25 gennaio 1955, p. I.

quelli del Neorealismo più denso e più autentico che «esiste quando non c'è teoria del neorealismo, quando la teoria è nei fatti». Se innegabilmente il 1948 è l'anno dell'acme neorealista in cui sono prodotti tre capolavori assoluti, *La terra trema* di Visconti, *Ladri di biciclette* di De Sica e *Germania anno zero* di Rossellini, è altrettanto vero che sulla stampa, invece, iniziano ad apparire proprio dal 1948 discorsi non "del" Neorealismo ma "sul" Neorealismo che diventa così qualcosa su cui discutere, obiettare, per il quale schierarsi, «proprio perché non è più qualcosa che, semplicemente, si fa». Del resto le elezioni politiche segnano la fine di molte illusioni e la legge sul cinema del 1949 premia maggiormente il cinema di consumo, il risultato è che nel periodo 1949-1953 esiste un «neorealismo più di difesa». Pellicole come *Achtung! Banditi!* (1951, Carlo Lizzani), «primo film sulla Resistenza e primo film storico italiano (dopo *1860* di Blasetti)», *Miracolo a Milano* (1951, Vittorio De Sica), e *Umberto D.* (1952, Vittorio De Sica), «dramma della solitudine umana, dell'indifferenza, della incomunicabilità», sono ormai opere isolate. Nel 1954, con *Senso* di Luchino Visconti l'avventura del Neorealismo può dirsi conclusa.

La discussione sul Neorealismo è quasi ininterrotta, sia quando esso ha ancora una qualche vitalità, sia quando è ormai ridotto al ruolo di "mitico fantasma", come provano i convegni di Perugia (24-27 sett. 1949) e di Parma (3-5 dic. 1953). Senza dimenticare i dibattiti sulla stampa d'informazione, in particolare quelli promossi nel 1955 dall'«*Avanti!*», da *l'Unità* e dalla stampa specialistica, come ad esempio quello che si svolge sulle pagine di «*Cinema Nuovo*» tra il giugno 1956 e l'aprile 1958. Ed è proprio «*Cinema Nuovo*» a inaugurare nel gennaio 1955 un *Bollettino del Neorealismo*, allegato alla rivista,

C'è una nuova scuola nel cinema italiano?

di CARLO LIZZANI

Non ricorderò il nome dell'ultima capitale europea o americana, nella quale «Sciuscià», «Roma città aperta» o «Vivere in pace» hanno avuto un nuovo successo.

Mi sembra che anche in Italia si possa parlare con fiducia del nostro cinema, che anche in Italia ormai si possa considerare conclusa quella fase di scetticismo verso noi stessi e le nostre stesse opere, che caratterizzò il primo o il secondo anno dopo la liberazione, quasi ci fosse faticoso allora, districarci dal complesso di inferiorità derivato in noi dal tradizionale provincialismo della nostra cultura. Direi che oggi comincia ad essere più importante un altro discorso, un'altra discussione. Oggi comincia ad essere più importante il guardare con occhio critico al nostro lavoro, volgerci indietro a mirare il cammino fatto, esaminarne l'incertezza o la sicurezza, in questo o in quell'altro punto, ed esser coraggiosi nel cercare gli ostacoli, le remore ad un successivo procedere.

Poiché mio compito è, qui, avviare soltanto una discussione, mi limiterò ad enunciare, illustrandoli brevemente, alcuni problemi, che mi sembrano abbastanza attuali.

Esiste, come la critica straniera ha più volte enunciato, una nuova scuola cinematografica italiana? Quali ne sono i termini, i temi, i limiti, i postulati teorici e pratici? Esiste insomma una «scuola» italiana, esiste un cinema italiano, nel senso che si intende quando si dice «Cinema tedesco», ricordando Lang, Wieners, Dupont? o quando si dice «Cinema Russo», ricordando i nomi di Eisenstein, Dovgenko, Pudovkin? Esiste un cinema italiano come quello americano di Ford, Vidor, Capra e Griffith? O il cinema italiano non è un insieme di casi fortunati, di intuizioni occasionali, ecc.?

Insomma esiste, oltre il successo di cassetta o di stima dei vari nostri registi — ma abbiamo detto che di questo non parleremo, — esiste un «affinità» estetica, figurativa, culturale sociale, fra i nostri autori?

Una seconda tesi può essere questa e si compenetra con la prima. Fino a dove il termine realismo, sotto il quale si comprendono nel loro insieme, le caratteristiche precipue del nostro cinema, fino a dove, questo termine non si presta ad equivoci ed in che senso può esser ricercata una definizione di questa scuola, di questa tendenza italiana nel cinema contemporaneo?

Cerchiamo di individuare le radici e le ragioni dell'interesse che il film italiano ha suscitato in

tutto il mondo. Troveremo che sono comuni, nei principali esponenti del nostro cinema, questi dati originali ed essenziali: l'interesse per la cronaca e per la realtà, il ripudio, almeno come esigenza, di ogni retorica letteraria, l'ispirazione diretta dai fatti attuali, sotto la particolare angolatura del contrasto sociale. Il disinteresse verso l'artificio scenografico o tecnico, la credenza dell'attore all'ambiente e allo sviluppo drammatico dell'azione e del coro.

Mi sembra ad esempio che, contrariamente alle tradizioni individualistiche del costume italiano, nella nostra produzione artistica, da Dante a Verga, da Giacchino Belli a Manzoni, sia rilevante la funzione e l'importanza del coro. Il coro, cioè il dramma di un paese o di una città, di una famiglia o di una regione, son tornati ad essere, attraverso il cinema, l'alimento della nostra produzione artistica. Poteva essere anche un segno di debolezza, la mancata creazione di forti individualità, per esempio quando Shakespeare creava la sua antologia di eroi, mentre in Italia la figura rilevante e concreta dell'uomo moderno si paralizzava si può dire, appena nata, rimanendo chiusa nelle sacre rappresentazioni, nelle pagine del Decamerone e dell'Inferno. Poté essere una debolezza, allora derivata dalle particolari venture della società italiana, tagliata fuori dal quattrocento in poi dal giuoco più ampio delle potenze europee e delle nuove collettività coloniali. Oggi quest'ampiezza di sguardo, questa sensibilità alle superfici distese può essere una ricchezza, può essere veramente la base di un periodo artistico aureo che viene necessariamente a coincidere con un allargamento delle basi sociali del nostro paese e ne resterà a lungo condizionato. Vediamo i nostri films. «Roma Città aperta» è, appunto, il dramma di una città, attraverso le sofferenze sia pure individuali di questo o quel personaggio. Questa è la sua grande superiorità sui films antifascisti americani, che rappresentavano gli eroi della resistenza come avventurieri più o meno impelagati in situazioni gialle. E' il respiro di una città prigioniera che fa di quel prete e di quel comunista due personaggi che resteranno a lungo nel cuore degli uomini.

«Paissà» è un canto libero dalle consuete forme drammatiche, quale ce le ha tramandate il cinema

americano, o anche lo stesso cinema sovietico. Si muovono in esso tedeschi, americani, contadini, partigiani e franchi tiratori cittadini, preti e sciuscià: tutta un'umanità indistinta ed anche incompiuta, artisticamente, se vogliamo, ma ricca di valori nuovi.

«Il sole sorge ancora» di Vergano, è il dramma di un paese raffigurato attraverso un conflitto ideologico tra poveri e signori. Il «Bandito» tocca il terreno esplosivo del «reducismo» aprendone all'inizio prospettive corali non consuete. «Sciuscià» è ancora la vita di una città vista attraverso i suoi figli più giovani e meno felici, e i protagonisti ne sono cercati sempre nell'atmosfera multicolore di questo o quell'ambiente collettivo.

«Germania anno zero», è la vita e il dramma non solo di un ragazzo o di una famiglia, ma di un popolo tutto. «Caccia tragica» è il dramma di una regione che si vede lacerata da una contesa che non è soltanto di individui. «La terra trema», il film che Visconti sta girando in Sicilia, è la storia di un popolo nella vicenda alterna delle sue attività essenziali, i campi, il mare, la miniera. Comenciamo, un giovane regista, si è provato in una vicenda che è vicenda di ragazzi uniti da uno stesso destino. Castellani e Zampa e tutti infine, i registi che oggi ambiscono ad una qualche affermazione poetica, si trovano spontaneamente impegnati in storie, in racconti che siano storie non di individui ma di complessi sociali.

Questo è il primo e fondamentale segreto della scuola italiana, questo è il termine di confronto che è difficile dimenticare o negare e che conferisce a tutto il nostro cinema un accento particolare che lo fa amare specialmente ai non italiani. Questa sensibilità comune ai nostri registi si inserisce in una crisi della cultura mondiale. A parte l'evoluzione socialista, oggi tutti gli uomini tendono ad interessarsi a se stessi in quanto membri di una collettività. Chi trovi rozzezza e superficialità in queste versioni della sensibilità attuali che sono i nostri films, chi li trovi incompiuti e non artisticamente risolti, ingenui o retorici non può negare e dimenticare questa tenacia nell'osservazione della realtà che essi rivelano, questa perfezione, questa analisi, direi costante, quotidiana, che essi vanno compiendo con tutti i mezzi, della realtà che ci circonda. E' un lavoro che forse i nostri registi stessi porteranno a compimento, o forse registi di altri Paesi, o forse non il cinema, ma la letteratura o la pittura o la musica: perché le arti si aiutano vicendevolmente nel loro cammino verso la scoperta della realtà!

CARLO LIZZANI
«C'è una nuova scuola nel cinema italiano?»
l'Unità
Roma
6 maggio 1948, p. 3.

con l'intento di pubblicare «discussioni, notizie, documenti, proposte sulla vita del neorealismo in Italia e nel mondo. Esso è aperto a chiunque voglia contribuire a una sempre più approfondita conoscenza e a un ulteriore sviluppo di questo movimento nei suoi modi e temi. Il bollettino nasce dalla fiducia che il neorealismo non sia soltanto il cinema di oggi, in quello che ha di più vivo e consapevole, ma anche e soprattutto il cinema di domani».

Peralto dibattiti, polemiche, discussioni, sono connaturate allo stesso processo creativo del Neorealismo che non si realizza in una scuola organica ed unitaria, bensì in un movimento caratterizzato da una «feconda pluralità di poetiche individuali» che abbandonano la struttura narrativa romanzesca per farsi cinema «utile all'uomo». Anche se al di là delle complesse vicende personali, culturali e politiche dei singoli autori, il cinema neorealista presenta degli innegabili tratti comuni. È un cinema affamato di realtà e di vero, che rifiuta la retorica del cinema dei «telefoni bianchi» e della commedia d'intrattenimento per recuperare uno sguardo libero sulla drammatica eredità del fascismo e della guerra.

È un cinema «ruvido» che scopre la dimensione quotidiana del vivere, che rifiuta i teatri di posa, che utilizza spesso le riprese in esterni e i volti anonimi di attori non professionisti, che «accantona la lingua radiofonica» per scegliere il parlato dialettale. Fotografica la definizione di Italo Calvino: «I film etichettati con il nome di Neorealismo altro non erano che racconti di narratori orientali. Come l'Oriente, l'Italia vive nella strada. Il califfo, anziché travestirsi da uomo del popolo, si traveste da macchina da presa». Ma è anche un cinema che attraverso i personaggi si fa interprete e «cantore» della storia di tutti, «voce di un'intera collettività», rivelando — anche grazie alla frammentazione dei dialetti — l'au-

tentica sostanza dell'Italia agli italiani e al mondo. A questo proposito Carlo Lizzani pubblica nel 1948 un interessante articolo sulla Terza pagina de «l'Unità», «C'è una nuova scuola nel cinema italiano?». Il regista nel ricordare l'importanza della dimensione «corale» dei film neorealisti, che definisce «storie non di individui ma di complessi sociali», afferma che si tratta di opere che recuperano l'«alimento» fondamentale della nostra produzione artistica: il coro. Infatti, secondo Lizzani, «contrariamente alle tradizioni individualistiche del costume italiano, nella nostra produzione artistica da Dante a Verga, da Gioacchino Belli a Manzoni», è «rilevante la funzione e l'importanza del coro. Il coro, cioè il dramma di un paese o di una città, di una famiglia o di una regione, son tornati ad essere, attraverso il cinema, l'alimento della nostra produzione artistica. Poté essere anche un segno di debolezza, la mancata creazione di forti individualità, per esempio quando Shakespeare creava la sua antologia di eroi, mentre in Italia la figura rilevante e concreta dell'uomo moderno si paralizzava, si può dire, appena nata [...] Poté essere una debolezza derivata dalle particolari venture della società italiana, tagliata fuori dal Quattrocento in poi dal giuoco più ampio delle potenze europee [...] Oggi quest'ampiezza di sguardo, questa sensibilità alle superfici distese può essere una ricchezza, può essere veramente la base di un periodo artistico aureo che viene necessariamente a coincidere con un allargamento delle basi sociali del nostro paese».

Nell'Italia del dopoguerra lo schermo cinematografico si avvia dunque a diventare il «punto di fusione più perfetto» tra la finzione e la realtà, capace di trasmettere l'immagine di un paese devastato ma ancora capace di sperare e rimettersi in piedi, creando un elemento identitario di immediata riconoscibilità che entrerà

Foto da
Cinema Nuovo
Milano
25 aprile 1955, p. 306.

“Cinematografia”
L'Osservatore Romano
Città del Vaticano
26 settembre 1945, p. 2.

48



Roma città aperta di Roberto Rossellini: la polizia tedesca arresta il partigiano Manfredi. Questa foto, la successiva e le quattro della pagina a fronte sono state ricavate direttamente dal negativo del film.

Anna Magnani
L'Europeo
Milano
30 agosto-5 settembre
1948, p. 12.



CINEMATOGRAFIA

Al primo Festival internazionale di Roma

TERZO SPETTACOLO

CITTA' APERTA (Italia - prod. Eccelsa Film - regia Roberto Rossellini - prot. Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Vito Annichiarico - op. U. Arata) è Roma popolare con le traversie sofferte durante i nove mesi di occupazione tedesca.

Chi abbia seguito con occhio attento le cronache del tempo, e ascoltati i fatti, i soprassi, le rapine, ecc. non potrà non approvare l'idea di Sergio Amidei d'illustrare per immagini quel doloroso periodo; idea che però viene sminuita dalla didascalia iniziale: «personaggi e fatti sono immaginari».

A nostro avviso, la narrazione risiva avrebbe acquistato maggior significato, snellezza e suscettività se contenuta in una stretta documentazione di avvenimenti reali — perquisizioni, rastrellamenti, ecc. — rievocata dal soffio dell'arte; ma priva di quegli ornelli — figure di Maria e Laura — e, oltre a suonare falso, inficiano la sostanza morale.

Non diremo che, eliminati pochi scori — es. camerino dell'artista di varietà — la narrazione sarebbe rimasta senza mente (talune esclamazioni femminili dialettali sono volgari, una dei ragazzi durante il gioco del pallone è plateale e il primo piano di un bimbo è sconcio); tuttavia, al lume del buon senso, la sceneggiatura curata dall'autore e da F. Fellini avrebbe guadagnato in limpidezza e omogeneità se avesse ommesso di portare sullo schermo la miseria morale di un mondo equivoco, larvato per giunta dal vizio di un ambiente. Per conoscere i tanti risi, spesso contribuisce a stimolare la curiosità. In una vicenda sostanzialmente sana, ricca di momenti d'intensa emozione, animata dalla presenza di un sacerdote ben tratteggiato e sobriamente espresso, soffusa dello spirito cattolico radicato in ogni romano, sifatte pecche sono maggiormente rammaricevoli.

La proiezione è divisa in due tempi e, una volta tanto, la divisione giunge sensata. Difatti, nella prima parte — per noi la più viva e schietta — l'anima popolare vibra d'intensa sincerità specialmente attraverso la colorita — fin troppo — interpretazione della brava Magnani (la sequenza sulla scala è ricca diquisite notazioni; la ribellione e la morte sono brani di notevole sentiti; nella seconda, con il sacrificio del sacerdote, emergono le nequizie tedesche. E queste, seppur rispecchianti una dura realtà, giungono piuttosto acri, a simiglianza del tristo ruolo affidato a molti del tramontato regime. Chi volesse ricordare, ad es., l'inaugurazione di Cinecittà, senza dubbio rammenterebbe i volti di molti cineasti che, seppur oggi volentieri dimentichi del passato, si chiamerono allora e cammerati».

Non parliamo poi se lo sguardo si indugiasse fra il pubblico.

La regia del Rossellini, del quale ricordiamo «La nave bianca», alterna a momenti robusti, incisivi, indulgenze di ben discutibile buon gusto. Gli riconosciamo però il merito di aver guidato con mano esperta l'esordio di più di un interprete. Talune intenzioni di propaganda estremista poco si accordano al suo curriculum vitae.

Circa l'interpretazione del Fabrizi, pur riconoscendo all'artista compostezza e dignità, sul suo volto raramente si rispecchiano le parole che pronuncia. Al suo temperamento e fisico maggiormente si addicono passi sul tipo di quello nel negozio d'oggetti d'arte o al letto del fante moribondo, anziché squarci drammatici. La fotografia è mediocre, come la registrazione sonora e il commento musicale.

LA NOSTRA GUERRA (Italia - prod. Ufficio Stampa del Ministero della Guerra - regia: Lattuada (?) è un cortometraggio in cui è descritto in sintesi, con il corredo di brani documentari, il contributo offerto dalla gioventù italiana alla liberazione della penisola. La visione s'inizia con i luttuosi avvenimenti dell'8 settembre 1943, espone la faticosa opera di ricostruzione, illustra la conquista di Monte Marmone, fa assistere all'equipaggiamento e armamento del nuovo esercito, precisa la collaborazione data alle armate anglo-americane; colloca la perdita di quarantamila uomini.

La regia è agile, serrata; la fotografia è di normale fattura.

M. M.

nell'immaginario collettivo. Lattuada nel 1945 scrive: «Siamo stracciati? Mostriamo a tutti i nostri stracci. Siamo sconfitti? Guardiamo in faccia i nostri disastri [...] Paghiamo a tutti i nostri debiti con feroce cuore di onestà». Alberto Asor Rosa ancora recentemente nel ricordare la prima proiezione di *Roma città aperta*, sottolinea che il pubblico in sala era «la stessa gente umile, poveramente vestita, smunta, con i buchi della fame sotto gli zigomi, gli zatteroni di sughero consumati, gli abitucci di cotone leggero, le giacche lise, insomma le stesse povere cose di quei personaggi che, a poca distanza da loro, recitavano la loro modesta storia sullo schermo: e questa storia era più o meno la stessa che gli spettatori in sala [...] avevano anche loro recitato fino a poco tempo prima». La stessa emozione si ritrova anche nei ricordi di Mino Argentieri che così racconta: «Durante la proiezione non si era levato un colpo di tosse nella sala, nessuno in platea aveva abbandonato il posto [...] Fu un'emozione unica, umana ed estetica, la sensazione di essere improvvisamente usciti da un'età ed entrati in un'altra, in una diversa stagione della nostra esistenza. Attimi ineguagliabili e comprensibili solo a quanti hanno conosciuto il tramonto di una dittatura e l'inizio della libertà. Emozionati, con l'animo in piena, non ci restava che precipitarsi dagli amici a dir loro: "Dovete assolutamente vedere *Roma città aperta*"». Sulla stampa l'anteprima del film di Rossellini, con Aldo Fabrizi e Anna Magnani, ottiene resoconti contrastanti. *Roma città aperta* viene proiettato il 24 settembre del 1945 al Teatro Quirino all'interno di una rassegna di cinema, teatro e musica organizzata dall'Accademia di Santa Cecilia, dall'Associazione culturale cinematografica italiana, dall'Eta e dalla Rai. Attorno al film non c'è nessuna aspettativa, né alcuno

na curiosità, tanto che la proiezione avviene nel pomeriggio «giacché gli organizzatori ritennero che interessasse di meno. Non a caso cedettero lo spettacolo della sera a un film straniero». Sui giornali la critica si divide e, inevitabilmente, non tutti capiscono di essere di fronte ad un mutamento epocale. Per Alberto Vecchietti che scrive sull'«*Avanti!*», «non pare che il film sappia svolgere un tema, ma che, al contrario, accenni a parecchi temi, rimanendo, però, nel limbo e non riuscendo a convincerci». Tiepido appare Fabrizio Sarazani su «*Il Tempo*» secondo il quale la prima parte «fila dritta in un'armonia di linguaggio ispirato» in cui «la finzione conquista una evidenza che ha sapore di cronaca, cronaca storica», mentre nella seconda «uno spietato verismo oltrepassa i limiti dell'estetica». Anche «*L'Osservatore Romano*» giudica la prima parte «più viva e più schietta», in cui «l'anima popolare vibra d'intensa sincerità anche attraverso la colorita interpretazione della brava Magnani», mentre non risparmia critiche alla regia, che secondo il giornale «alterna a momenti robusti, incisivi, indulgenze di ben discutibile buon gusto». Al contrario Umberto Barbaro dalle pagine de «*l'Unità*» riconosce che siamo di fronte a una «tragica storia di resistenza, di lotta e di martirio» e che il film «ne dà un quadro e un giudizio così veritiero e così giusto da suscitare immediatamente in tutto il pubblico il più vivo consenso e, per il ricordo della recente tragedia, anche commozione profonda». Anche i giudizi di Moravia su «*La Nuova Europa*» e di Indro Montanelli sul «*Corriere d'informazione*» avvertono la novità del linguaggio di Rossellini. E se Moravia parla di un'«ottima requisitoria di un accusatore che non ha alcun bisogno di frasi retoriche o di argomenti capziosi per convincere lo spettatore», Montanelli afferma che *Roma città aperta* «è forse la prima pellicola eu-

CARLO LIZZANI
 «Roma città aperta»
 Film d'Oggi
 Roma
 3 novembre 1945, p. 7.

PRIMA VISIONE

CINEMA ROMA CITTÀ APERTA

Finalmente abbiamo visto un film italiano! Intendiamo per film italiano un film che racconti cose nostre, esperienze del nostro paese. Fatti che ci riguardano. Rossellini, con «Roma città aperta» ha portato sullo schermo, in immagini vive di cronaca, i giorni di oppressione e di morte che la capitale visse durante il periodo dell'occupazione tedesca. Le sofferenze, le lotte, le ansie di Roma e degli uomini che in Roma guidarono la resistenza, o che della resistenza furono i soldati generosi, ci sono date in via sintetica attraverso le tragiche vicende, che nel giro di un breve periodo di tempo colpiscono alcuni uomini ed alcune donne: un prete patriota, un comunista ex combattente di Spagna, membro della Giunta militare del C.L.N., un operaio tipografo e la sua donna.

Il film inizia con una sequenza densa di movimento e di suggestione. È il primo chiarore dell'alba. Le SS ricercano l'ing. «Manfredi». Manfredi riesce a sottrarsi alla cattura attraverso una fuga sui tetti. Trova riparo il giorno stesso nella casa di un suo compagno operaio al Quartiere Prenestino. In questa casa avviene il primo incontro tra il militante laico e il sacerdote che ha fatto del suo abito di religioso l'insegna di una lotta effettivamente combattuta per la libertà e la giustizia.

Il sacerdote si presta per il collegamento che Manfredi non può realizzare. La mattina dopo, di nuovo le SS, in seguito alla delazione di una ragazza (una ragazza viziosa e perduta, cocainomane, che si era attaccata a Manfredi) circondano la casa del Prenestino e arrestano tutti gli uomini. Fra costoro è l'operaio. Era il giorno della sua felicità e della felicità della sua donna; avrebbero dovuto sposarsi. Le SS lo rendono giorno di morte e di dolore. La donna, nell'insistere, in una corsa disperata, il camion sul quale sono caricati i razzisti, viene colpita dalla fucilata di un tedesco e si abbatte a terra. Appena fuori Roma i prigionieri vengono liberati da un gruppo di partigiani. Ma il cerchio, intorno a Manfredi, si stringe ogni ora di più. Le delazioni si fanno più precise. Viene arrestato di sorpresa, per la strada, insieme al prete. Per non tradire i suoi compagni Manfredi muore in silenzio sotto le torture feroci della SS. Il sacerdote viene fucilato.

Intorno ai personaggi centrali si muove, nel primo tempo, un mondo vivo di uomini e di ambienti che raramente abbiamo visto apparire nella nostra cinematografia: strade squallide di periferia, ragazzi stracciati ma animosi, donne affaticate da tutti i problemi della vita quotidiana, stanze dalle suppellettili dozzinali, dalle pareti stinte, dai letti carichi di gente infreddolita e misera.

Sono gli ambienti, gli esseri umani che più hanno subito il «tallone di ferro» durante gli anni dell'oppressione fascista, angoli bui e penosi della nostra vita nazionale che il cinema di una volta, il cinema imbavagliato dal fascismo, doveva per forza ignorare. E' bene che in questo film siano stati posti a sfondo delle vicende dei protagonisti: la loro presenza, la loro immagine è già un grido di ribellione e di protesta. Sentiamo che è l'ansia di liberazione di questo mondo a dar forza e sostanza agli atti di Manfredi e del sacerdote e farli resistere alle torture e alla morte, a giustificare, a rendere positivo, umano — direi «storico» — il loro eroismo. I nostri non sono eroi che si sacrificano per un vuoto spirito di avventura, per un dannunziano gusto del rischio e del pericolo; anche nel secondo tempo, quando rimarranno soli a combattere, fra le unghie del nemico, ricorderanno per chi lottano e per chi si sacrificano. Il mondo che è dietro di loro li fa resistere e li orienta nel senso giusto, le responsabilità di cui son carichi non permettono loro divagazioni retoriche o morti «memorabili»: le poche parole che pronunceranno saranno parole di verità e di equilibrio: il prete non si lascerà ingannare dalle insinuazioni e dalle ingiurie contro il militante comunista, il «senza-dio», e risponderà che le vie per combattere il male e l'ingiustizia possono essere infinite; e il comunista terrà fede all'impegno stretto con i suoi compagni di lotta monarchici malgrado la retorica antireazionaria del suo carnefice.

Molti hanno rilevato una superiorità del primo tempo rispetto al secondo. D'accordo che il primo tempo è molto più ricco del secondo di figure e di ambienti ed anche cinematograficamente più sciolto. D'accordo che su Via Tasso si è un tantino calcata la mano, quando ad un'artista più profondo sarebbero stati sufficienti pochi tratti. Ma a me sembra che su questa strada si arriverebbe troppo presto a trovar sommersi ed ingiustificati molti altri passaggi, poco chiari diversi nodi del racconto (le delazioni, i movimen-

ti psicologici del personaggio che determina la catastrofe: la ragazza) e cinematograficamente non sfruttate delle ottime possibilità, delle interessantissime situazioni anche del primo tempo (la liberazione dei prigionieri, girata un po' troppo alla garibaldina). A me sembra, insomma, che su questa strada si arriverebbe troppo presto a sfondare delle porte che il regista e lo sceneggiatore hanno lasciato a bella posta aperte per poter raggiungere un altro obiettivo: quello di una semplicità, di una immediatezza, di una stringatezza e di una velocità di racconto insolite ed invidiabili.

Raggiungere questo obiettivo significa oggi, per un regista italiano, poter offrire al nostro cinema quelle doti di comunicativa, di persuasività larga, popolare che finora gli sono mancate, anche nelle opere dei migliori, e che sole possono garantirgli un successo nazionale e soprattutto internazionale. I popoli oggi non vogliono un cinema vuoto e sciatto, ma non vogliono nemmeno un cinema di estesi, il merito essenziale di Rossellini è di aver trovato il ritmo, il movimento più atto a rendere accessibili a vaste masse di pubblico i nuovi contenuti dei quali il film è messaggio, ad adeguarli alle sensibilità più diverse.

«Roma città aperta» è una vittoria sugli scettici e sui becchini del nostro cinema. Il suo successo, d'altra parte, non è il prodotto di una complicata alchimia. Direi che potrà essere l'uovo di Colombo della nostra nuova rinascita. Come dicevo all'inizio «Roma città aperta» è un film italiano perché parla di cose nostre. E proprio per questo piace al pubblico, proprio per questo gli americani l'hanno comperato. I produttori italiani hanno paura di far pronunciare ai personaggi del nostro cinema parole di democrazia e di progresso: le parole di rivolta di questi personaggi fanno affollare le nostre sale da milioni di italiani e non spaventano gli americani, ci guadagnano piuttosto la loro simpatia e i loro dollari.

Non abbiamo attori; proviamo ad immergere nella realtà i nostri volti più noti e li riavremo in qualche modo nuovi, come è accaduto nei momenti migliori di questo film, per Fabrizi e per la Magnani ed anche per Ferst.

Il mondo oggi non vuole dei divi, cerca degli uomini, gente della strada. Così hanno saputo essere, anche se spesso guidati troppo superficialmente, Grandjacquet, Paoliero, il piccolo Annichiarico, Maria Michu, La Galletti.

CARLO LIZZANI

Chiusura a Venezia con "Paisà" di Rossellini

Venezia, 13 settembre. (gl. p.) - Dopo vari giorni di incertezza è stato presentato anche Paisà, di Rossellini. Il solito dubbio (arriva, non arriva) aveva contribuito ad aumentare la curiosità e l'attesa, che il film non ha deluso. Rossellini ha legato le sue sequenze con un sottile filo ideale, sui contatti fra italiani e alleati negli ultimi due anni di guerra. Questi contatti sono visti in toni frammentari, dominati più che dal racconto (esile in quasi tutti gli episodi) da una tremenda protagonista alla quale tutte le figure del film s'aggiacciano: la guerra. Si incomincia con lo sbarco in Sicilia, dove Carmela, che è rimasta accanto a un americano con ingenuità, e con ingenuità ne è diventata l'amante, viene uccisa dai tedeschi e, morta, viene facciata di spia da altri soldati che non sanno del suo sacrificio. Poi, a Napoli, il negro che sogna di tornare a casa salutato da tutte le più belle ragazze d'America, comincia a comprendere perché il piccolo sciuscia rubi. E a Roma la corruzione che dilaga trova un momento placato tra Fred e Francesca. Poi, a Firenze, la gioia dei partigiani insorti, lo

sguallore delle vie deserte. Poi la candida semplicità di alcuni frati, sorpresi dalla guerra sull'Appennino romagnolo. E infine un episodio partigiano, fra l'ossessionante laguna roita delle ditte di canne alla foce del Po.

Un film nuovo, che vuole dire qualche cosa di inusitato, anche se non sempre vi riesce. Dobbiamo però considerare che Rossellini è stato costretto a presentare Paisà senza averne completamente finito il montaggio. Gli episodi migliori sono indubbiamente lo sbarco, Napoli, i frati e quello partigiano. A Roma e a Firenze Rossellini non ha avuto accenti eccezionalmente felici e i due episodi sono decisamente manchevoli. Anche i legami di passaggio da un episodio all'altro, studiati, pure, affrettatamente, risentono troppo del documentario in senso stretto e mal si amalgamano con i vari pretesi del racconto. C'è però in Paisà un'umanità vista con occhio affettuoso, consapevole; e ci sono pagine della cronaca dei nostri ultimi due anni. Così, a Rossellini, spetta in definitiva il merito di aver fatto il miglior film che l'Italia abbia quest'anno presentato a Venezia.

"Chiusura a Venezia con Paisà di Rossellini"
La Nuova Stampa
Torino
19 settembre 1946, p. 4.

ropea che può reggere il confronto con quelle americane sulla lotta antifascista». Le prime recensioni dell'opera di Rossellini e la varietà delle posizioni espresse sono la testimonianza, ancora inconsapevole, dell'avvio del multiforme dibattito sulla grande stagione del cinema italiano. E proprio questo nuovo avvio viene accompagnato dalla vitalità della Terza pagina dei giornali che si popolano di recensioni e approfondimenti.

Dopo *Roma città aperta*, Rossellini cura la regia di *Paisà* (1946) e *Germania anno zero* (1948). Il primo, «testimonianza di riscatto collettivo» e «celebrazione di un sacrificio in nome della libertà», è accolto con molte riserve quando non addirittura stroncato. Tuttavia, in seguito, gli esperti cinematografici del *National Board of Review* lo dichiarano «il migliore prodotto cinematografico del 1948, ed il suo regista [...] il miglior regista comparso sugli schermi americani».

Germania anno zero, «idealmente posto a conclusione della trilogia della guerra», è una «documentazione gelidamente obiettiva della vita e della morte dei Tedeschi fra le macerie dopo la sconfitta». La pellicola di Rossellini è tra le opere più attese del Terzo Festival di Locarno, ma il pubblico – come testimonia Arturo Lanocita, dalla Terza de *«Il Nuovo Corriere della Sera»* del 10 luglio 1948 – accoglie il film con una «reazione inespresa: il silenzio freddo e sgomento». Nonostante venga elogiata la capacità del regista nel restituire un «acuto saggio, una documentazione episodica e frammentaria della Berlino del 1947, il poco pane e i molti traffici d'un popolo che sopravvive alla sua tragedia», il film, secondo il critico, è riuscito solo in parte. Anche se l'ultimo brano, il passaggio del piccolo protagonista verso la morte, viene definito «esemplare» per il suo «potentissimo ritmo cinema-

to grafico e ineccepibile giustificazione umana». Anche altri film neorealisti, tra cui *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1951), *Umberto D.* (1952) di De Sica, *Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano, *Caccia tragica* (1947) di Giuseppe De Santis o *Achtung! Banditi!* (1951) di Carlo Lizzani scatenano intensi dibattiti sulle pagine culturali dei maggiori quotidiani italiani.

Carlo Trabucco su *«Il Popolo»* del 12 maggio 1946, definisce *Sciuscià* un vero «capolavoro» e non manca di lodarne anche il regista: «De Sica [...] ha scritto una pagina documentaria della nostra storia sociale che non si cancellerà più e a cui si dovranno rifare pedagogisti e studiosi del prossimo domani. [...] Quando il cinema assolve questi compiti, esso dimostra di avere una forza morale di prim'ordine. Ed è appunto questo che De Sica e i colleghi suoi non dovrebbero mai dimenticare questo fatto positivo: che se essi sono seminari di bene possono accreditarsi di risultati positivi». Con *Sciuscià*, per la prima volta nella sua storia, il cinema italiano vince un «Oscar speciale», «per motivi insieme etici ed estetici». Infatti, come testimonia un articolo de *«L'Europeo»* del 6 giugno 1948 dal titolo *I ragazzi di Sciuscià hanno messo i pantaloni lunghi, l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences* premia la pellicola di De Sica per «l'elevata qualità di questo film, portato a vita eloquente in un paese devastato dalla guerra, prova al mondo che lo spirito creativo può trionfare sulle avversità». Anche *Ladri di biciclette* riceve recensioni positive. I critici cinematografici si affrettano a definire la pellicola: «una vetta del cinema italiano», che «fa onore alla nostra cinematografia», «sufficiente per consegnare alla storia dello schermo il nome di De Sica». Gaetano Carancini su *«La Voce Repubblicana»* del 23 novembre 1948, esalta il «linguaggio miracolosamen-

Foto da
L'Europeo
Milano
14 settembre 1947, p. 10.

ARTURO LANOCITA
"Germania anno zero
il nuovo film
di Rossellini"
Il Nuovo Corriere
della Sera
Milano
10 luglio 1948, p. 3.



GERMANIA ANNO ZERO

Berlino. Roberto Rossellini (in centro con gli occhiali da sole) in una strada di Berlino durante la ripresa di un esterno del suo nuovo film « Germania anno zero ». E' stato quest'estate a Parigi che Rossellini ha ideato questo film sulla Germania del dopoguerra dettando il soggetto a decine di dattilografe che lo traducevano in francese, in inglese, in tedesco, mentre Rossellini dettava in italiano. La dattilografa che scriveva in inglese, traducendo dalla copia tedesca, era Marlene Dietrich. Come per « Paisà », Rossellini ha cercato per questo film interpreti non

professionisti, coi quali si spiega a gesti, non sapendo una parola di tedesco. Ha girato gli esterni del film un po' da per tutto, nelle quattro zone di occupazione. Una volta è stato arrestato da un M. P. negro che non voleva che Rossellini mangiasse in un « mess » americano. I russi invece non gli hanno dato « note » alla linea di demarcazione non gli hanno nemmeno chiesto il passaporto. Rossellini è nato a Roma nel 1905, è stato il secondo marito di Assia Nôris. Dopo il successo di « Roma città aperta », fu fatto commendatore della corona d'Italia da Umberto II. E' stato il primo regista italiano che è riuscito a portare, con « Paisà », la macchina da presa in un convento.

AL FESTIVAL DI LOCARNO

“Germania anno zero,” il nuovo film di Rossellini

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE
Locarno 8 luglio, notte.

Alla fine, uno spettatore disse: « Poveretto, quel bambino »; e un altro si infastidì: « Che poveretto: era un bambino tedesco ». Furono le prime reazioni percettibili di cui mi riuscì di impossessarmi, alla fine della proiezione del film « Germania anno zero », di Roberto Rossellini, l'opera più attesa del terzo Festival di Locarno. Ma c'era stata, prima, una reazione inesplicita: il silenzio freddo e sgomento del pubblico, all'indizio della pellicola; pareva che ciascuno avesse sepolto in se stesso quel morticino che campeggiava negli ultimi fotogrammi. L'uso vuole che ogni professione, gli uomini degli applausi, si concesso o di buona educazione: « Germania anno zero » si è chiusa senza battimani, la gente era accartata e sbigottita.

È facile ed ingiusto dire e si è al film o dirgli e no ». L'entusiasmo sociale e il locale giungo sono un uguale errore; il giudizio più rispettabile è proprio questa ingenua incertezza del pubblico che ci passa su e fa, attribuito di lode che meglio si addice e « forte »; ma non si può pronunciare senza che sia implicito il concetto di violenza, adunate ai pugni o alle bevande di potente grado alcolico.

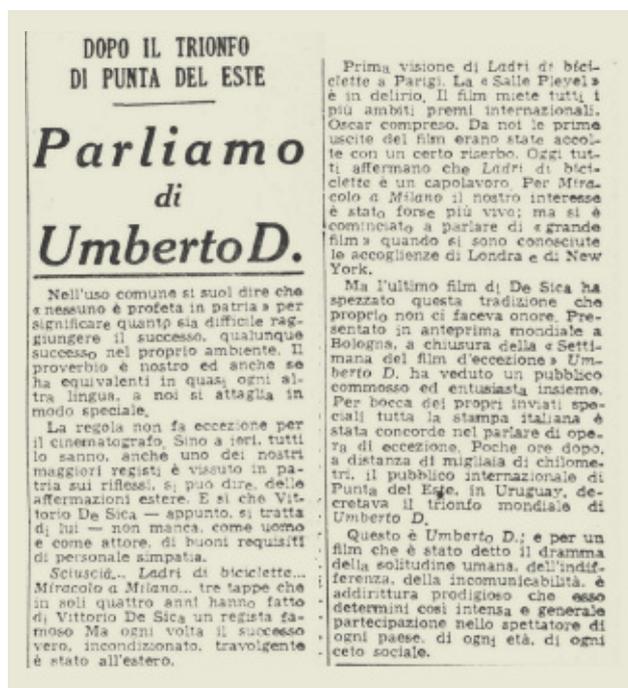
Spericolatamente, il film è riuscito solo in parte. Non sollecita la partecipazione del pubblico, come « Roma città aperta » e come « Paisà » dello stesso Rossellini. È una documentazione gelidamente obiettiva della vita e della morte dei Tedeschi fra le macerie, dopo la sconfitta. Di una famiglia tipo, in miseria morale ed economica, considero, con il vecchio padre malato, il figlio maggiore che, dopo aver combattuto nella fede e nel fanatismo della svastica, non si rassegna al crollo del suo mondo criminale; e la figlia provinciale che lava i capelli che sporca acqua dell'abiezione, rispondendo per poche sigarette agli Ameri-

cani; ma soprattutto considera il figlio minore, un tredicenne biondo che sembra avere avuto la sua cu'la sotto l'arcata maggiore del Walthalla indieriano e, appunto perciò, ha la sua tomba tra le rovine di Berlino distrutta. Questo bambino, intruppato con una covattiva di ladroncelli e di perversiti che brulica fra sassi e calcinacci delle case demolite, si accende di scariata passione ai discorsi paranoici di un suo maestro spirituale, un postumo esaltatore di quella maledetta purezza teutonica a cui il mondo ha sacrificato la sua pace e il suo sangue. Nella mostruosa convinzione di giovare a quella purezza togliendo di mezzo un malato che sopravvive a se stesso, il bambino uccide il padre, propinandogli il veleno. Quando confessa il peccato al suo maestro, da cui si attende comprensione e lode, è sbalordito perché ne riceve, invece, una colerica scomfessione: evidentemente, l'uomo ha paura di quel delitto che appartiene più a lui che al docile strumento della sua predicazione. E il fanciullo si uccide, buttandosi a capofitto dai muri d'una casa crollata.

Il caso narrato da Rossellini è, senza dubbio, un caso-vero, la somma esemplificazione del peggio nella Germania di oggi. Si deduce dal film che la Germania non è disintossicata e il suo male è inguaribile perché non riesce ad avere errore di sé. Sconsigliata conclusione tutta negativa. Ma una pellicola non ha l'obbligo di costruire positivamente, specie se appartiene a Rossellini che si è agguadato il compito di guardare e di registrare. Tutta la prima parte del film (che, del resto, è breve e che a Locarno è stato presentato, con molti tagli, nell'edizione originale tedesca) è un lungo brano della seconda parte come un acuto saggio, una documentazione epica e frammentaria della Berlino 1947: il poco pane e i molti traffici d'un

popolo che sopravvive alla sua tragedia ed è incapace di rimorso e di meditazione. Nei locali notturni, nei sotterranei, nelle stitiche dimore fra le rovine, la gente si lascia andare alle correnti delle turpitudini, serbandosi fede in sé, senza averne più nella giustizia della sorte. Furti, mescolanze sessuali, commerci ignobili sono raccontati cronologicamente con la lucidità vitrea e l'impassibilità attenta dello edenziano che ha un occhio sul microscopio. L'ultima parte di gran lunga la migliore, è uno studio sulla psicologia infantile, d'una particolare psicologia e di una particolarissima infanzia tedesche: il ragazzo che uccide e si uccide e al di là dei confini allesteculisti del bene e del male, è il prodotto d'un tempo e d'una razza che non hanno uguali. Un brano esemplare, il passaggio del piccolo protagonista verso la morte, ha potentissimo ritmo cinematografico e ineccepibile giustificazione umana: il ragazzo si arresta, a tratti, per giocare con una palla, per sollevare qualcosa dalle macerie, per dare un calcio a un sasso. Va alla morte come un vinto, ma gioca ancora come un fanciullo. Qui Rossellini è il maestro che aspetta; se non commuove come vorrebbe, è forse, perché egli stesso si è rifiutato alla commozione; ma questa sequenza va segnalata come una delle migliori del cinema contemporaneo. Buona parte di tutto il resto, a mio parere non ha elaborazione né compattezza, ma ha una nera, massiccia suggestione, bestia come la crudele galleria dei ritratti tedeschi; e nella memoria, tra le facce travolte si staccherà e farà spicco il viso bello e terribile d'un bimbo senza innocenza su infanzia, retroguardia sperduta dell'eresico che marciò fuori della misericordia.

Arturo Lanocita



te cinematografico» del regista, grazie al quale il cinema italiano riafferma «la vitalità del suo “realismo” e si pone decisamente all’avanguardia dei cinema di tutto il mondo». De Sica, secondo Carancini, ci mostra «la vera Roma della periferia e quella decaduta dei casoni moderni e squallidi», dirigendo «con mano felice» gli interpreti, attori non professionisti, «gente cavata dalla vita di tutti i giorni». Secondo il critico, rispetto a *Sciuscià*, *Ladri di biciclette* presenta una «materia» ancor più «piena di umanità vera», è una «materia esplosiva: [...] di cui però, questa volta De Sica, s’è servito per lanciare un appello alla fraterna solidarietà tra le creature di questo doloroso mondo». Non dello stesso avviso è *L’Osservatore Romano* che, in un articolo del 26 novembre 1948, critica la mancanza di «qualsiasi mondo interiore» nei personaggi, e giudica la pellicola, nonostante il riconoscimento dell’eccezionale «valore tecnico» di De Sica, come: «cronaca [che] non giunge mai al valore universale di poesia; e se a qualcuno capita di commuoversi, non si impressiona».

Le pagine culturali dei giornali si riempiono di giudizi, anche molto aspri, dibattiti ed esaltazioni all’indomani della proiezione di *Miracolo a Milano*. Le prime critiche vengono mosse da «*Il Tempo*» in un articolo del 10 febbraio 1951, cui fanno seguito altri interventi nei numeri successivi del giornale. Il film viene giudicato aspramente non solo in quanto, nonostante «la dignità dello stile e la sapienza della tecnica, l’equilibrio poetico non è quasi mai raggiunto», ma soprattutto perché si rimprovera a De Sica, nella sua difesa dei poveri, di «fare politica» e di nascondere, sotto le «bonarie apparenze» di una favola, «una polemica di natura sottilmente classista». A queste critiche Pietro Ingrao dalla Terza de «*l’Unità*» del 16 febbraio 1951, risponde con un articolo dal titolo *Hanno paura di Totò il buo-*

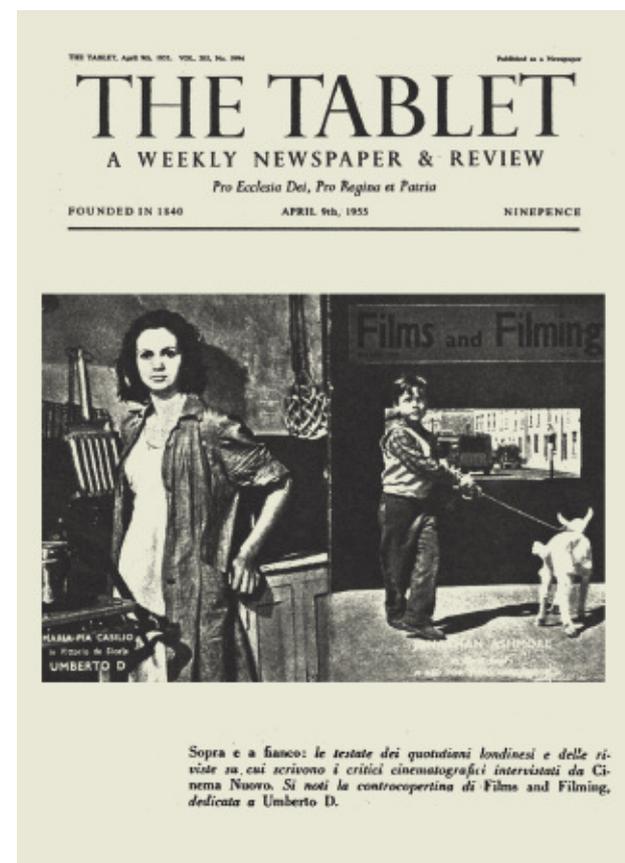


Foto da
L'Unità
Roma
26 ottobre 1947, p. 3.

"CACCIÀ TRAGICA,,



«Caccia tragica», premiato a Venezia, verrà tra poco proiettato a Roma. Ecco una scena del film di Giuseppe De Santis, ove appaiono i popolari attori Ghiselli, Checchi e Sacripante



Achtung! Banditi! diretto da Lizzani è il primo (e per ora unico) film sulla Resistenza fatto con piena coscienza storica del fenomeno.

-- Fotogrammi --

Fortuna di Sciuscià

Un giornale della Capitale ci ha dato una bella notizia: uno spettatore del film Sciuscià ha regalato 100.000 lire al «paolino» don Rivolta, che degli «sciuscià» è il padre putativo e si cura della loro rieducazione nella casa di Santa Marinella, dove i piccoli sbandati imparano a riprendere la retta via. Per propagandare l'idea repubblicana si parla ora spesso di autogoverno: or bene a Santa Marinella si è dato vita davvero alla repubblica dei ragazzi, dove ognuno non solo è chiamato a giudicarsi ma è chiamato a essere giudice degli altri, naturalmente dopo avere imparato a essere giudice di se stesso.

Ma torniamo un momento alla pellicola. Se De Sica con la sua opera non avesse ottenuto altro risultato, avrebbe già ottenuto molto, non tanto per le 100.000 lire, ma per essere riuscito a toccare il cuore di uno spettatore. De Sica con questo Sciuscià, che è il suo capolavoro, non solo ha fatto dimenticare quel lezioso «Garibaldino al convento», che tante fanciulle vuote e sovrappiate aveva intenerito e avvampate, ma ha scritto una pagina documentaria della nostra storia sociale che non si cancellerà più e a cui si dovranno rifare pedagogisti e studiosi del prossimo domani. (Don Rivolta si occupa del presente e ha cento e una ragione).

Quando il cinema assolve questi compiti, esso dimostra di avere una forza morale di prim'ordine. Ed è appunto per questo che De Sica e i colleghi suoi non dovrebbero mai dimenticare questo fatto positivo: che se essi sono seminatori di bene possono accreditarsi di risultati positivi, quale quello del donatore delle 100.000 lire che, commosso alla proiezione, mette mano al portafoglio e dice: «Devo fare qualcosa anch'io per risanare questa società che sta marcendo nfo alle ossa»; se essi — i registi — sono soltanto ricostruttori di pagine malamente — come i signori Renoir e Carré — al loro passivo vanno tutte le azioni che a quelle pagine si ispirano.

I registi dovrebbero ricordare il tremendo ammonimento evangelico: Meglio tu ti metta una macina al collo e sprofondi in fondo al lago, piuttosto che l'occhio di queste creature riceva scandalo. Ma essi, v'è da pensare non sappiano dove stia di casa il Vangelo.

Poiché De Sica ha lavorato per riportare sulla retta via i piccoli travolati, va segnato il suo attivo un punto.

CARLO TRABUCCO

CARLO TRABUCCO
"Fortuna di Sciuscià"
Il Popolo
Roma
12 maggio 1946, p. 2.

Foto da
Cinema Nuovo
Milano
25 aprile 1955, p. 309.

GAETANO CARANCINI
 "Ladri di biciclette"
 anteprima di eccezione"
 La Voce Repubblicana
 Roma
 23 novembre 1948, p. 2.

**"Ladri di biciclette,"
 anteprima di eccezione**

Allorché, anni or sono, su queste stesse colonne analizzammo «Sciuscià» di Vittorio De Sica, per rilevando taluni difetti di «gradia» e la scelta non sempre opportuna, nei confronti dell'economia generale dell'opera — di qualche dettaglio, affermammo che il film possedeva una violenta forza di persuasione che gli veniva dalla « omogenità interna ». Ora, dopo un lungo periodo spento tutto alla ricerca del « suo » soggetto, Vittorio de Sica si ripresenta al pubblico con questo « Ladri di biciclette », ancora odorante dell'azione che è servito ad Eraldo da Roma per il montaggio definitivo delle singole parti. E « Ladri di biciclette », per coloro che, come noi, eredettero in De Sica regista fin da quando, con « Rose Scarlatte », passò al di qua della macchina da presa, è motivo di grande soddisfazione perché — lo diremo subito — è il film della piena maturità artistica raggiunta dal sorridente Vittorio: in maturità artistica di un cinema che, possoni ormai della « camera », perfettamente consapevole di quelli che sono i mezzi espressivi dello schermo e del partito che dal loro uso sapiente si può trarre, ha ormai perduto ogni incertezza, e sa come evitare gli errori di « gradia » ed i conciosamenti che derivano, oltre che dal suo « rimpotantismo » macchietistico delle prime opere, da un'ancora non totale dominio del mezzo tecnico.

Il frutto di questa maturità è — come dicevamo — questo eccezionale « Ladri di biciclette ». L'idea del film fu fornita dall'omonimo racconto di Luigi Bartolini che, poi, zavattini liberamente elaborò, prima di svilupparlo, insieme con lo stesso De Sica, Biancoli, Suso Cecchi D'Amico, Franci, Gherardi e Quattrini nella millimetrata sceneggiatura: una sceneggiatura che, partendo dal furto di una bicicletta — indispensabile mezzo di lavoro — subito da un operaio fino a « veri disoccupati », conduce la vittima, che ha per compagno nelle sue peregrinazioni disperate il ragazzino settemenne, alla scoperta di una Roma « sconosciuta ». E questa scoperta graduale, di una « malinconica brezza di una giornata domenicale », rivela non meno gradualmente la solitudine dell'uomo d'oggi, del cittadino di questo mondo « attuale », fatto da feroci egotismi che si traducono nella impotenza spastica della pallida, ma inconsistente della solidarietà abbandonata

da più parti, da tutti gli « sbent » di varia gradazione e colore.

L'uomo è solo, disperatamente solo: e per un momento, spinto da questa solitudine che lo prende alla gola, che non gli permette di distinguere da quale parte sia il bene e da quale il male, vorrà muovere con un atto di forza, egoistico, con la violenza di un altro furto, la sua drammatica situazione: ma tutto, coloro che non hanno voluto o saputo, per indifferenza o per apatia, muovere un dito in suo aiuto, gli esisteranno addosso: perché egli s'è ribellato all'ordine « apparente » delle cose, perché egli è stato motivo di « disordine » solo la vittima del bimbo diventato « uomo » in dodici ore che passano come tutta una « vita » gli evolveranno da finire, lui vittima, ad un commissariato.

Materia, come si vede, piena di umanità vera: materia solida quanto, se non più, quella di « Sciuscià »: materia di cui però, « Ladri di biciclette » è servito per indirettamente lanciare un appello alla fraterna solidarietà tra le creature di questo doloroso mondo. E tutto questo è molto altro ancora. De Sica ha detto nel suo film e l'ha detto con un linguaggio « miracolosamente cinematografico ». Suono, perché ed immagine si fondono tra loro sapientemente, piegati alle esigenze dell'incarna: e se tutto il film è un saggio di armonia, esso possiede anche taluna « punta » in cui De Sica si rivela compiutamente uomo di cinema. Se non bastasse il « modo » con cui egli ci mostra vera la Roma della periferia e quella decaduta dei « casoni moderni » e squallidi, il nascente e il concretarsi quasi ossessivo dell'idea del furto nella mente del derubato — una pagina da puro cinema — sarebbe sufficiente per consegnare alle storie dello schermo il nome di De Sica. Il quale De Sica, più che nei suoi precedenti film, più che nello stesso « Sciuscià », ha avuto la mano felice nella scelta degli interpreti — attori non professionisti, ma gente cavata dalla vita di tutti i giorni — e nel farli muovere innanzi alla macchina da presa.

Con « Ladri di biciclette » il cinema italiano riacquista la vitalità del suo « realismo » e si pone decisamente all'avanguardia del cinema di tutto il mondo.

gaetano carancini

Ladri di biciclette
 l'Unità
 Roma
 28 novembre 1948, p. 3.

"Una Vetta del Cinema Italiano,"



LADRI DI BICICLETTE

«... chiara affermazione dell'arte di De Sica, del suo coraggio, della sua grande umanità...» Enrico Breschi (La Libertà)

«... sufficiente per consegnare alla storia dello schermo il nome di De Sica...» Gaetano Carancini (La Voce Repubblicana)

«... Ladri di biciclette » segna un punto d'arrivo del cinema italiano...» Arnaldo Fratelli (Giornale della Sera)

«... autentico capolavoro... tutta l'opera va citata come esempio...» Paolo Jarchia (La Repubblica)

«... opera destinata a sbalordire pubblici e produttori stranieri...» Vinicio Marinucci (Il Momento)

« Il capolavoro di De Sica è una delle opere più singolari del nuovo cinema... » Alfredo Orceola (Il Messaggero)

«... l'umanità di De Sica tocca corde sottili e risonanti... » Giorgio Prosperi (Il Giornale d'Italia)

«... opera di alta poesia... un nodo alla gola, pur tra una rimata e l'altra, vi impedirà di dire una parola... » Lorenzo Quaglini (L'Unità)

«... opera di poesia che pone De Sica e il cinema italiano alla testa del cinema mondiale... » Gian Luigi Rossi (Il Tempo)

«... ta onore alla nostra cinematografia... » Carlo Trabucchi (Il Popolo)

**Trionfale successo al
 BARBERINI e METROPOLITAN**

no, in cui difende «quanto vi è di profondamente vero nella favola di De Sica, l'immagine penetrante che essa dà della società italiana». «L'attacco a *Miracolo a Milano* — ribatte Ingrao — è niente altro che un nuovo colpo, stavolta più rabbioso, portato contro il neorealismo del cinema italiano, contro i suoi temi, contro il mondo che esso invoca, contro i suoi autori» ma la migliore risposta, è il successo che questi film sortiscono all'estero. La rivincita del Neorealismo italiano, infatti, sta nel constatare che: «l'attacchino di *Ladri di biciclette* viaggiò per i continenti insieme con gli anonimi partigiani di *Paisà* e con i braccianti di *Caccia tragica*, a raccontare la stessa tragica storia vissuta dal marinaio 'Ntoni della *Terra trema*». «Si può discutere su queste opere, criticarne i limiti e i difetti, apprezzarne il valore, ma vivaddio, [...] esse rappresentano il nuovo dell'arte italiana di questo dopoguerra». Di lì a poco poi il film viene premiato al Festival di Cannes.

Oltre a Rossellini e De Sica anche Luchino Visconti offre un «potente affresco realistico» con la *Terra trema*, film che viene acclamato dal pubblico del Festival di Venezia del 1948. La trama ruota attorno ad un gruppo di pescatori siciliani di Aci Trezza in lotta «contro i padroni delle barche e delle reti». Gli interpreti sono autentici pescatori diventati «occasionalmente peregrini del cinema, attori di se stessi [...], [che] dinanzi alla macchina da presa non hanno fatto altro che sottolineare i passi della propria vita intensa e sofferta di lavoratori». E all'invitato dell'«*Avanti!*» che nel settembre 1948 chiede la differenza tra il pescatore e l'attore, uno degli interpreti risponde: «U piscatore lavora c'a forza d'i bracci, nella pellicola se lavora co' i sendimenti».

Se in Italia i film neorealisti stimolano dibattiti, critiche e apprezzamenti, è all'estero che il cinema italiano ha maggior successo. Nel giugno

PIETRO INGRAO
 «Hanno paura di Totò il buono»
 l'Unità
 Roma
 16 febbraio 1951, p. 3.

1947 «Il Nuovo Corriere della Sera» parla di «seconda nascita del film italiano» e di «strepitoso successo [delle pellicole nostrane] in America, in Francia, in Inghilterra, proprio perché hanno strappato qualcosa che era nel petto di uno spettatore». Qualche anno più tardi l'arrivo a Londra di film italiani, come *Ladri di biciclette* e *Caccia tragica*, viene salutato con vivo entusiasmo dal pubblico inglese, come testimonia Carlo De Cugis nella Terza de «l'Unità» dell'8 gennaio 1950. Non solo la produzione cinematografica, ma anche la nostra produzione letteraria appassiona il popolo britannico. Libri come *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi o *Cronache di poveri amanti* di Pratolini conquistano *in primis* gli editori inglesi che si apprestano a tradurre le opere della «giovane letteratura italiana». «Il successo di questi libri in Inghilterra va addebitato alle stesse ragioni che hanno portato al successo i nostri films: in essi, sia negli uni che negli altri palpita la vita, la vita degli uomini, degli italiani nelle loro quotidiane sofferenze, nella loro lotta e ribellione contro uno stato di cose che vorrebbe soffocarli, attraverso di essi gli inglesi, cominciano a rendersi conto che in Italia oltre a Cala Grande e al Colosseo, esistono anche gli italiani».

Il 1954 è l'anno in cui esce *Senso* di Luchino Visconti e con esso il Neorealismo cinematografico può dirsi concluso. Presentato alla Mostra del Cinema di Venezia, il film accende violente polemiche anche sulla stampa, contrappo- nendo chi ne esalta «l'alta classe nonostante una certa apparente fragilità» a chi lo definisce un «drammone popolare». Guido Aristarco, dalle pagine di «Cinema Nuovo» del febbraio 1955, grida alla «rivoluzione» salutandolo il film come il passaggio «dalla cronaca alla storia»: «Visconti parte dal racconto, dalla storia vana di uno «scapigliato» - Camillo Boito - e arriva al ro-

«Come nelle vecchie favole... buoni e cattivi... tanti, tanti miracoli» Emma Gramatica

«Non ci vedo chiaro in questi miracoli» Virgilio Riento

«Adesso verso un mondo dove è buongiorno è vuol dire veramente è buongiorno» Francesco Gilluso

«L'altezzato, voglio andare in città» Alba Arona

«Mi aveva offerto il sole, ho chiesto l'ombre» Brunella Bovo

«Ho voluto essere bella come la regina Vittoria» Anna Carena

«L'avevo sognato sempre un cappello a cilindro» Paolo Stoppa

«...perché un naso è un naso, signori miei...» Guglielmo Barnabè

MIRACOLO a MILANO
 Un film di VITTORIO DE SICA
 Prod. DE SICA ass. ENIC

Miracolo a Milano
 Il Popolo
 Roma
 9 febbraio 1950, p. 2.

Pag. 3 — «L'UNITA'»

PIETRO INGRAO

Hanno paura di Totò il buono

Un osservatore superficiale rischia di non capir nulla a seguire distratamente la polemica intorno all'ultimo film di De Sica, *Miracolo a Milano*: — Ma come! I sostenitori del «realismo socialista» difendono la favola di Zavattini, e invece gli incontrastati campioni dell'arte pura, della «libertà», della fantasia ne dicono corona e la vituperano? — Anche il corsivista di un giornale reazionario romano fa lo sbalordito a questo modo.

E invece pure stavolta le cose sono perfettamente chiare per chi le vuol vedere. Noi sosteniamo e difendiamo quanto vi è di profondamente vero nella favola di De Sica. L'immagine penetrante che essa dà della società italiana; e gli altri attecchono proprio questa verità e di essa, soltanto di essa si dolgono. I testi parlano: i critici dei giornali borghesi non si sono mica lamentati perché la Celere, che nel film picchia i «barboni», sia stata vista in modo marionettistico. Eh, no: si sono dolati fortemente perché essa, a loro parere, era troppo «reale», troppo simile a quella Celere di oggigiorno che migliaia di cittadini italiani hanno avuto modo di sperimentare sulle loro carnali. Codesti critici non si sono lamentati, perché De Sica s'era «incapricciato a inventare quella colomba miracolosa e a concludere favolosamente il suo film con quel volo sui manici di scopa; invece sono montati in collera perché la colomba rassomigliava malevolmente a una «corta» colomba di Picasso e perché il regno favoloso verso cui volano i «barboni» poteva far pensare a un regno di questa terra, esistente oltre la cortina di ferro. E hanno elogiato il fotografo del film e il bel commento musicale, ma hanno sputato sul contenuto e sul soggettista. Bastava che Zavattini si fosse messo a fare le astratte e astrali scemenze di dozzine di film comici americani ed essi si sarebbero spellate le mani ad applaudire.

Non ci imbrogliate, signori. L'attacco a *Miracolo a Milano* è niente altro che un nuovo colpo, stavolta più rabbioso, portato contro il neorealismo del cinema italiano, contro i suoi temi, contro il mondo che esso invoca, contro i suoi autori. E come tale, codesto attacco non ha proprio nulla di originale, anzi è più goffo, portato contro un film in cui la verità, prudentemente, in regime democristiano, si vestiva da favola (il più originale forse è stato quel critico di un settimanale a grande tiratura, il quale, poverino, per decontinuare il film ha scritto che esso è fuori del tempo e che al posto del capitalista Mobbi poteva esserci tranquillamente un drago delle foreste nibelungiche!) Insomma è la vecchia polemica contro *Ladri di biciclette*, *In nome della legge*, *La terra trema*, *Paisà*, *Caccia tragica*, film che

furono tenacemente sabotati al loro apparire e di cui fu chiesta apertamente la proscrizione da uomini del partito dominante.

Quei film andarono all'estero e vi trionfarono. Il riconoscimento, che essi non avevano avuto dalle istituzioni ufficiali del regime clericale, lo trovarono in Belgio e in Cecoslovacchia, a Knokke-le-Zoute e a Marianske Lazne, a Londra e a Mosca, e persino a New York. Essi parlarono al mondo dell'Italia partigiana e democratica cento volte meglio di quanto non avesse saputo o voluto fare De Gasperi alla conferenza di Parigi; e dissero agli altri popoli, sul dramma e sulla povertà dell'Italia, cose che il conte Sforza non è mai riuscito a dire. L'attacchino di *Ladri di biciclette* viaggiò per i continenti insieme con gli anonimi partigiani di Paisà e con i braccianti di *Caccia tragica*, a scontentare la stessa, tragica storia vissuta dal marinaio Nioni della Terra trema.

Artisti, poeti, uomini di cultura degli altri paesi appresero che la fantasia creativa italiana non si era spenta nella vergogna dei Marinari e dei Papini. I premi che questi film non avevano trovato a Venezia (dove si incornava la mediocrità filisteica del Cielo sulla palude) li ebbero a Locarno e Cannes. E furono anche buoni affari, se è vero che questi film hanno rappresentato un attivo per l'amenica economia italiana.

Sarà così anche per *Miracolo a Milano*. Ma quale testimonianza di sensibilità nazionale sta dando, anche su questo terreno, l'attuale classe dominante? Ecco la considerazione da fare. Si può discutere su questi film, criticarne i limiti e i difetti, apprezzarne in misura più o meno alta il valore. Alcune di queste opere moriranno, e fra venti anni potranno essere viste solo come cronaca e testimonianza. Ma, vivaddio, non si può negare, senza essere ciechi e faziosi, che esse rappresentano il nuovo dell'arte italiana di questo dopoguerra, accanto a poche altre cose. Non si può negare che *Miracolo a Milano* sia uno dei film più originali e ambiziosi costruiti in questi ultimi tempi: basta confrontarlo alla media dei film che ci è dato vedere in Italia, a quegli stessi esemplari americani che la critica borghese vanta come modello di eccellenza. Lo vogliamo contare i film americani di questo dopoguerra, le «opere d'arte» di Hollywood che soltanto si avvicinano alla passione e all'intelligenza di *Miracolo a Milano*? Fuori i nomi. Se togliete Chaplin, che resta? Ma anche Chaplin viene vilipeso da costoro, così come viene vilipeso *Miracolo a Milano*.

E l'elenco potrebbe continuare, ricordando il modo come è stato accolto il film *Napoli milionaria*

di Eduardo, del più felice e coraggioso autore di teatro che possiede oggi l'Italia. Hanno trovato modo di incoraggiare in Campidoglio l'uggioso Betti; non hanno saputo compiere un gesto di apprezzamento e di rispetto verso Eduardo. Eravamo l'altra sera al teatro Eliseo di Roma e servivamo con ammirazione la fatica di due attori nostri, Paolo Stoppa e Rina Morelli, interpreti intelligentissimi, direi geniali di una cupa commedia americana, *Morte di un commesso viaggiatore*. Lasciamo da parte il regista Visconti, che è quel tale dannato «bolsevico» de «La terra trema»; citiamo solo questi due attori.

Ebbene, sfogliate le riviste, i fogli a rotocalco, i settimanali borghesi, che riempiono le edicole italiane: sono strapieni di fotografie, di incensamenti, di ovazioni ai più scemi tra gli scemi attori americani; e se arriva a Roma un qualsiasi Bob, che la stessa Hollywood ormai getta al macero, state tranquilli che questi settimanali italiani ne conteranno gli amori, le imprese e l'arte.

Ma, Stoppa, chi è costui? Eduardo? È un autore «dialettale». Il fatto è che Eduardo scrive commedie, costruisce film, che sono contro la guerra; e Stoppa e la signora Morelli recitano in una commedia che è una desolata e disperata denuncia dell'attuale società americana, e De Sica e Visconti portano la sofferenza dei poveri sulla scena. Che importa se l'Eduardo può aprire una strada alla riscossa del nostro teatro? Egli contrasta il dogma della «bella guerra»; e questo è peccato capitale nell'Italia di De Gasperi.

De Sica, Eduardo De Filippo, Visconti, Zavattini sono tra le cose più nuove e interessanti del cinema e del teatro italiani? Al diavolo l'Italia, il cinema e il teatro italiani. Prima la guerra e la plutocrazia, l'America e Tyrone Power; poi tutto il resto, se c'entra; questa è la legge dell'attuale classe dominante italiana anche nel campo della cultura; persino Rossellini, se ne è dovuto accorgere, il giorno che ha sposato Ingrid Bergman; e non gli è valso nemmeno aver fatto un film su San Francesco.

Sta dimostrandosi però ogni giorno di più che l'arte, il buon cinema e il buon teatro italiani non c'entrano, e non ci possono entrare né con l'esaltazione della guerra, né con la supina adorazione della plutocrazia e del modo di vita americano.

I «patrioti» dell'attuale classe dominante allora buttano a mare il «resto», e cioè l'arte, il cinema e il teatro italiani. Tale è la loro grezza ottusità che hanno paura, sono costretti a dir male persino di quel candido ragazzo, che è Totò il buono.

“Sei pescatori
con l'abito nuovo.
La Terra trema
da Acitrezza a Roma”
Avanti!
Roma
3 settembre 1948, p. 2.



Foto da
Il Contemporaneo
Roma
14 maggio 1955, p. 12.

SEI PESCATORI CON L'ABITO NUOVO

**LA TERRA TREMA
da Acitrezza a Roma**

Il nome non ha voluto esser fotografato con i giovani

Sei pescatori, quattro uomini e due donne, sono passati ieri per Roma. I protagonisti del film «La Terra trema» che Luciano Visconti ha girato interamente in Sicilia, a Acitrezza, si possono parlare sulla storia della letteratura italiana e mondiale per merito del grande scrittore siciliano Giuseppe Verga. Sei pescatori sui quali la macchina da presa non ha lasciato segni di disturbo, nei loro abiti nuovi, al loro ritorno da Venezia, firmano ancora le reti piene di sardelle.

Fra l'arrivo di un treno e l'attesa di un altro, ci siamo incontrati con essi alla stazione: avevano gli abiti nuovi, abiti di paese, come quelli che i contadini del Lazio indossano per venire a Roma. Umili e divertiti, meravigliati e fieri, i sei ci hanno raccontato le loro avventure di viaggio: come quando esse li portarono a Venezia, come quando da Venezia si sono diretti a Roma.

«Tutto il paese era intorno a noi — ha detto Antonio Arcidiacono — come quando esse li portarono a Venezia, come quando da Venezia si sono diretti a Roma. — Scendevo dalla barca, quando ho visto un gruppo di gente sulla piazza; mi sono avvicinato. Mi parevano stranieri. Uno m'ha detto come mi chiamavo e io gli ho risposto per lui lo conoscevo sapere; poi mi hanno detto se potevo lavorare nel mare. Solo quando guardai, poi, siamo andati avanti nelle vesti di fratelli di Antonio, Giuseppe, insieme due di sì con il capo e fatto. L'uno ha 25 anni, l'altro 19. Accanto ad essi vede Giuseppe Greco, 72 anni, sfigurato dal lungo viaggio cui non era abituato; è un vecchio con una «birritta» in testa, e le sue parole di pace, gli occhi accorciati e il volto intelligente, fanno il segno e quando ci ha parlato s'è girato in modo sui paroloni. C'era, Gole, non l'avevo visto ma noi preferiamo esserci incontrati con nostro Greco (uno al quale siete il più piccolo della comunità, Antonio Miale, di 16 anni, dai capelli di un nero brillante, dal volto nuovo sul quale ancora il segno del mare non s'è cancellato, come, invece, sulle rughe delle «mani morte»). Giuseppe Greco non era chiamato così a Acitrezza; è stato la sua parte che, improvvisamente, gli ha fatto cambiare nome a più di settant'anni; così, ora, tutti lo chiamano nonno.

Appigliato, con una leggera penna di rossetto sulle labbra, con gli abiti nuovi che aveva, completamente il gruppo le due ragazze, Nicoletta e Agnese Giacomini, 19 e 16 anni, piccole, rodate.

«Siamo state tanto contente di aver lavorato con Visconti, che ci ha trattato sempre bene; e siamo anche contente di andare a Venezia; l'abbiamo visto, questo viaggio. L'arrivo a Acitrezza, tutto il paese attende notizie di questi sei occasionali pellegrini del cinema, di questi sei occasionali attori di sé stessi che ora saranno anche, di sé stessi, spettatori attenti e commossi. Perché, ingiù a Acitrezza, resti dinanzi alla macchina da presa non hanno fatto altro che sottoporre a pena della propria vita incertezza e sofferza di lavoratori.

A noi, che gli abbiamo la differenza fra il pescatore e l'attore cinematografico, Antonio Arcidiacono ha risposto queste semplici parole: «Il pescatore lavora da farza di bracci, nella pecciolosa se lavora, co' i suoi fratelli, Giuseppe il treno che doveva portarli a Venezia; il nome in testa, tutti sono stati. E tutti ce hanno raccomandato di mandare tanti saluti a casa, e di dire a Acitrezza che essi sono tanto contenti e si divertono.

Essi portano e vengono un messaggio che è un grido; è la protesta di «Nomi che nei film dice che non si può più tirare su, così; lavorare per far mangiare gli altri».

G. P.

manzo, al respiro della grande e distesa narrazione, ferma l'individuo nella sua concretezza umana, nei suoi rapporti con la società e con gli altri individui, e con il romanzo crea il personaggio; [...] passa cioè [...] dal neorealismo al realismo». E non è un caso che «la potenza rivoluzionaria di *Senso*» arrivi in concomitanza con *Metello* di Pratolini, uscito nello stesso anno, un libro che segna nella nostra narrativa contemporanea, per riprendere le parole di Salinari, «la fine del neorealismo e l'inizio del realismo, o, per essere più precisi, la fase di sviluppo del neorealismo». «Se dunque un attributo neorealista non si può dare al recente film di Visconti, questo va inteso nel senso che esso non è neorealista, ma realista».

Il linguaggio del Neorealismo, in fondo, si esprime in un esiguo numero di opere e all'interno di un ristretto numero di anni, ma la forza con cui innova e definisce una nuova estetica ne fa «un riferimento obbligato [...] per quasi tutto il cinema italiano odierno, nelle sue glorie più alte e nei suoi più riprovevoli abomini, poiché per analogia, per contrasto o per distacco è sul neorealismo che si fonda la realtà attuale della nostra cinematografia».

UNA NUOVA ESPERIENZA CULTURALE DEL POPOLO

Perché il «teatro di massa» trionfa da Bologna a Torino

Le vicende di un popolo attraverso i cinquanta quadri di «Via della libertà» - L'azione del «Nostro cammino» avrà per sfondo Torino da «L'Ordine Nuovo» alla Liberazione

FILIPPO IVALDI
«Perché il teatro
di massa trionfa
da Bologna a Torino»
l'Unità (ed. piemontese)
Roma
30 maggio 1950, p. 3.

In un primo tempo fu battezzato: «Teatro di Cronaca», quasi a voler significare l'immediatezza della sua azione che si svolgeva nell'ambito della vita vissuta. Ma poi lo chiamarono: «Teatro di Massa». Era un allargarsi, per così dire, gli impegni, un cercare di esprimersi, nella nomenclatura, la tendenza di questo fenomeno artistico, ad abbracciare orizzonti più vasti. Comunque sia, quel che più conta rilevare è che si tratta, in fondo, sempre di teatro. Anzi, se il teatro deve essere, nella sua intima sostanza, una rappresentazione del mondo e degli uomini e delle loro passioni e lotte e sentimenti, questo è il vero, autentico teatro.

In esso confluiscono quasi spontaneamente due fondamentali qualità: la rappresentazione della realtà nei suoi aspetti più genuini e cosa non meno importante, l'agizione di temi di ampio respiro umano, semplici ma profondi, perché sentiti e vissuti dal popolo. L'esperimento in grande stile che si è avuto a Bologna lo scorso febbraio, che è stato messo in scena «La Via della Libertà» a cura di Marcello Sartiarelli (per parecchie sere consecutive il Comunale è stato preso letteralmente d'assalto), ha sufficientemente dimostrato che il «teatro di massa» ha ormai una sua strada tracciata e ben definita. Ferrara, Modena furono altre tappe di questa strada, ed ora, ecco finalmente l'esperienza di Torino avvenuta recentemente in una piazza di periferia.

Come nasce il copione

Il successo di pubblico è stato imponente: non meno di ventimila persone hanno gremito piazza Crispi per uno spettacolo che era stato predispeso, con spirito veramente gariboldino, in pochissimi giorni. A voler muovere qualche rilievo critico alla rappresentazione di piazza Crispi occorre anzitutto delimitare la fetta, non cui questa è stata, formalmente preparata. Di qui un certo affanno, che non è però mai degenerato nel farraginoso, dello sviluppo dell'azione; qualche faciloneria qua e là in qualche quadro non sufficientemente risocato, oltre ad una ancora imperfetta preparazione scenica e tecnica. Ma, per contro, ecco l'entusiasmo dei giovani artisti, un entusiasmo che denota passione e che, ben guidato, condurrà a massa di questi ragazzi ad espressioni artistiche veramente originali. Nel teatro di massa, l'attore di professione cede il posto ad un attore, diciamo così, improvvisato: il personaggio tradizionale e temi così detti «classici», vengono soppiantati da

personaggi e da temi nuovi, contemporanei, vicini a tutti perché da tutti sono stati vissuti o vengono vissuti quotidianamente. Il teatro abbandona qui alcuni suoi presupposti formali per dilatarsi nella sequenza ineluttabile dei quadri che sono, ad esempio, nella «Via della Libertà», cinquanta e che narrano le vicende del popolo in una loro cronistorica continuità.

Un altro aspetto interessantissimo del teatro di massa è dato dal modo come si scrive un copione. Viene nominata una Commissione mista di intellettuali, operai e contadini. La Commissione discute e il copione nasce, quindi, dal vivo di un dibattito e di una esperienza concreta.

Parte una tradotta

Il teatro di massa a Torino avrà, sicuramente, un suo sviluppo. Giovani intraprendenti ed intelligenti e entusiasti come Giovanni Allemanni, Gramaglia, Zuccolini, Rocca, Todeschini, Berruto, che si sono prodigati ad allestire la non facile prima rappresentazione di piazza Crispi stanno febbrilmente lavorando, oltreché a correggere gli inevitabili errori e le incertezze, anche a predisporre un'altra manifestazione del genere.

Ci promettiamo uno spettacolo di massa tra non molto e, con l'aiuto e l'appoggio comprensivo di tutti coloro a cui facciamo appello, non mancheranno di darci un complesso artistico più completo e preparato e vitale del precedente.

Appariranno sul palcoscenico gli aspetti più immediati della vita popolare. L'azione si svolgerà a Torino e abbraccerà uno scorcio importantissimo della vita contemporanea: dall'inizio della prima guerra mondiale fino ai giorni nostri. Il nostro cammino - così s'intitola l'opera - sviluppa il tema dominante della lotta condotta dalle masse dapprima contro la guerra imperialista del '16, poi contro il fascismo, quindi, dopo la parentesi dolorosa dei vent'anni, contro l'invasore tedesco sino a culminare nell'attuale lotta contro il nuovo imperialismo e contro la minaccia di una terza guerra. Non si deve però credere che l'azione sia rigidamente schematica nei suoi aspetti storici: è piuttosto una storia così come la vive e si sviluppa quotidianamente il popolo attraverso i suoi dialoghi alla buona, le sue azioni collettive, attraverso soprattutto una sua intrinseca vitalità. Ed è da questa vitalità che si esprime nei modi più svariati, è da questa genuina espressione di sé stesso, che il popolo trae i motivi per trasformare la sua azione quotidiana e tra-

figurarla in arte. Gli stessi attori saranno altrettanti personaggi della vita vissuta e il dramma sarà da essi così sentito proprio perché è stato vissuto.

L'opera si divide in tre parti, le quali a loro volta sono suddivise in decine di scene e di quadri. La continuità del racconto viene assicurata attraverso lo speaker che non si limita al commento, ma praticamente lega l'azione inquadrandola nei suoi aspetti generali. Così la prima scena si apre col 24 maggio del 1915 e dal dialogo iniziale traspare subito l'opposizione popolare alla guerra. Sta partendo una tradotta. Ecco due brani del dialogo:

Donna - Poveri ragazzi. Mi fa una gran pena vederli partire. Molti di loro non torneranno.

Operaio - In fabbrica, da noi, si fa solo più roba militare. Il popolo va a farsi ammazzare e quei bastardi si fanno i milioni. La guerra sta tutta lì. L'azione si snoda attraverso gli episodi più significativi del periodo bellico e dell'immediato dopoguerra, si snoda rapidamente dalla fabbrica alle piazze, alla redazione de «L'Ordine Nuovo». Si parla della nascita del Partito Comunista Italiano a Livorno, degli scioperi, degli

incendi della Camera del Lavoro. L'azione riprende successivamente più incalzante con la guerra di liberazione nazionale, che è la parte centrale di tutta l'opera e che rivive nei suoi episodi più umani e drammatici, come ad esempio il processo Perotti.

L'ultima parte è di palpante attualità. Vi si vedono, trasfigurati in sempre più e più aggressive forme artistiche, le lotte contemporanee dei lavoratori contro la guerra, gli scioperi della Laneta, quelli contro l'omicidio dei centadini meridionali, si sente il sordo e inconfondibile ronzare popolare contro la reazione clericale di De Gasperi e si ha la netta impressione di un crescendo progressivo che dovrà culminare in una azione popolare sempre più vasta per la difesa di obiettivi semplici e umani. Le ultime battute del dialogo sono queste:

Operaio - Non obbligateci a riprendere le armi. Guardatevi avanti nel nostro cammino. È il cammino verso una umanità libera, senza sfruttatori e senza sfruttatori, verso il socialismo. Ma voi badate a quello che state facendo. L'ira del popolo è terribile e invincibile.

FILIPPO IVALDI



L'attore Gérard Philippe che qui vediamo in una inquadratura del film di René Clair «La bellezza del diavolo», ha firmato l'appello di Stoccolma per l'interdizione dell'arma atomica

Il Teatro, la Pittura e la Fotografia

Il Teatro, «Abbiamo di nuovo imparato a piangere e a ridere»

L'esperienza della guerra e della Resistenza fanno emergere in campo teatrale l'idea, e la necessità, del teatro come diritto e come opportunità, come pubblico servizio necessario al benessere dei cittadini. Nel primo dopoguerra questa idea si realizza nella nascita del primo teatro stabile italiano: il Piccolo Teatro di Milano, fondato da Giorgio Strehler, Paolo Grassi e Nina Vinchi, la cui inaugurazione è accompagnata dall'inequivocabile slogan "teatro d'arte per tutti". La nascita dei teatri stabili innesca meccanismi di rinnovamento, tutti riconducibili ad una nuova dimensione «critico-estetica e democratica» del teatro, che Strehler aveva già espresso nelle sue critiche teatrali su «*Momento sera*», e che il primo "Programma del Piccolo Teatro" afferma in maniera inequivocabile: «[...] recluteremo i nostri spettatori, per quanto più è possibile, tra i lavoratori e tra i giovani, nelle officine, negli uffici, nelle scuole [...] Non dunque teatro sperimentale e nemmeno teatro d'eccezione, chiuso in una cerchia di iniziati, ma invece teatro d'arte per tutti [...] Il teatro resta quel che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori: il luogo dove una comunità liberamente riunita, si rivela a se stessa: ascolta una parola da accettare o da respingere, perché anche quando gli spettatori non se ne avvedono, questa parola li aiuterà a decidere nella loro vita individuale e nella loro responsabilità sociale». Il teatro stabile, dunque, si affianca a quello delle compagnie di giro che nel dopoguerra continua a riscuotere interesse sia grazie al popolarissimo teatro di Rivista, sia grazie a forme teatrali più impegnate. Anche in campo teatrale, infatti, si segnala un rinnovato interesse per il "rea-

UN SUGGERITIVO SPETTACOLO DEL TEATRO DI MASSA A GENOVA

Bambini e fate in un cortile italiano

L'interessante dramma di Rodari e Sartarelli - Storia di un piccolo mondo

GENOVA, marzo - Il dramma, messo in scena con la regia di Marcello Sartarelli e con i costumi e le scenografie di Giustina Masal, ha, quali protagonisti, i bambini. Esso narra la storia di un cortile, di un qualsiasi cortile di una qualunque città italiana, un piccolo mondo, dove la gente vive, soffre, spera; la storia di cento bambini che rappresentano tutti i bambini del mondo; la storia di tutte le guerre che si sono abbattute su tutti i cortili.

All'inizio del dramma i bambini giocano alla guerra in una sera in cui la guerra è davvero attorno a loro. Il primo tempo si snoda attraverso una recita di maschere, la rappresentazione dell'interesse di alcune cose, e quella del mondo della favola, riassunto nella storia di Mariacosa che raggiunge il Bosco delle Fate e ne conosce i misteriosi personaggi. D'improvviso, nella folla entrano con violenza mostri sconosciuti e tremendi: è la guerra che spezza e travolge quel mondo incantato.

L'immagine è subito trasportata nella realtà: i mostri penetrano nel cortile e di esso non rimane che un cumulo di macerie fumanti, sul quale una madre culla la bambola della sua bambina morta.

Nel secondo tempo sulle macerie del cortile si accampa un gruppo di «viciati» e una serie di rapide ed efficaci scene ne rappresenta i sogni dolorosi, le aspirazioni disperate. Sulle macerie torna un orfano a cercare la casa in cui vide per l'ultima volta la mamma; poi la vita riprende, il cortile rinasce. I ragazzi ora sono al lavoro, sono cresciuti e sono diventati piccoli muratori, sartine, garzoni di caffè e così via. Sono ormai piccoli uomini. Quando essi si incontrano ancora con le Fate, sono queste che chiedono il loro aiuto, che domandano di essere salvate perché per esse non c'è posto in un mondo di miseria e di guerra.

Nuove minacce si addensano sul cortile, ma stavolta vegliano gli uomini, i padri, le madri, i giovani, e una decisione ineccepibile nasce in loro: impedire ai mostri di distruggere nuovamente il cortile. Si spalancano il portone e gli uomini che vi vivono tendono una mano a tutti gli uomini di buona volontà per salvare i bimbi, speranza del mondo.

La storia è ricca di invenzioni, di allusioni delicate, di tenere fantasie, di un solido contenuto umano, che non scivola mai nella retorica, e non abbandonando il linguaggio della fantasia è sempre profondamente radicato nella realtà.

Lo spettacolo, vivamente atteso, perché il primo del genere a Genova, ha riscosso molto successo. Successo inimmaginabile per uno spettacolo che ha saputo legarsi alla lotta delle masse popolari, interpretando la loro volontà di pace.

M. P.



Un bel momento di «Stanotte non dorme il cortile»

lismo", tanto che la critica ha sottolineato che «parlando di rapporti cinema-letteratura neorealista bisognerebbe chiamare in ballo un terzo soggetto, o meglio un alleato: il teatro». Qualsiasi discorso sul cinema e sulla letteratura neorealista, infatti, non può essere pienamente compreso senza comprendere l'importanza del teatro non solo nella formazione dei due scrittori considerati gli antesignani del Neorealismo, Alberto Moravia e Carlo Bernari, ma anche nell'elaborazione di una drammaturgia che a buon diritto può essere definita essa stessa «incunabolo neorealista». Non va inoltre dimenticato che nel dopoguerra il rapporto tra cinema e teatro è particolarmente intimo e

“Bambini e fate
in un cortile italiano”
l'Unità
Roma
11 marzo 1951, p. 3.

“Il premio Francesco Jovine per un copione di teatro di massa”
l'Unità
 Roma
 20 giugno 1950, p. 3.

Il Premio “Francesco Jovine,, per un copione di teatro di massa

Il Centro Nazionale del Teatro di massa, in collaborazione con l'Associazione «Amici dell'Unità», bandisce un concorso per un copione di teatro di massa, intitolato alla memoria dello scrittore democratico Francesco Jovine recentemente scomparso, la cui opera si ispirò alle lotte del popolo.

Il premio verrà attribuito in occasione del 1. Festival Nazionale del Teatro di Massa che avrà luogo entro il mese di ottobre a Reggio Emilia ove concorreranno i complessi teatrali di massa, selezionati da gare regionali, per i titoli di primo, secondo e terzo posto a premio. Pertanto — consapevoli dell'importanza che il Teatro di Massa va acquistando come forma popolare di espressione nel quadro della vita culturale italiana — i seguenti giornali e organizzazioni lanciano un appello a tutti gli artisti italiani, alle organizzazioni culturali di massa ed alla stampa per collaborare,

sostenere e sviluppare questa iniziativa: *Unità, Avanti!, Vie Nuove, Rinascita, Noi Donne, Pattuglia, Il Calendario del Popolo, C.G.I.L., Lega delle Cooperative.*

Il copione dovrà essere ispirato al tema: «Le lotte del popolo per la pace, la libertà, il lavoro».

La commissione esaminatrice è così composta: Bini (Giovanni Serbandini), Paolo Bracaglia, Giuseppe De Santis, Giuseppe Di Vittorio, Gerardo Guerrieri, Pietro Ingrao, Davide Lajolo, Luigi Longo, M. Antonietta Macciocchi, Fidia Mengaroni, Mario Montagnana, Giancarlo Pajetta, Ugo Pecchioli, Sandro Pertini, Felice Platone, Leonida Repaci, Marcello Sartarelli, Emilio Sereni, Mario Socrate, Amerigo Terenzi, Giulio Trevisani, Luchino Visconti.

Possono partecipare al concorso tutti i cittadini italiani indistintamente. Ogni opera deve essere inedita in tutte le sue parti; può essere scritta anche collettivamente e

1 limiti di estensione sono posti dalla sua stessa natura.

Per la premiazione delle opere migliori è destinata la somma di lire 350.000 così suddivisa: 1. premio L. 200.000; 2. premio L. 100.000; 3. premio L. 50.000. La giuria si riserva il diritto di pubblicare tutte le opere che riterrà meritevoli.

I termini di presentazione scadranno alla mezzanotte del 20 settembre 1950. Le opere dovranno essere inviate alla Segreteria Premio «Francesco Jovine», via IV Novembre 149, Roma, in tre copie dattiloscritte, senza nominativi, ma contrassegnate da un motto che dovrà essere ripetuto su busta chiusa contenente le generalità del concorrente. Le buste saranno aperte solo in caso di assegnazione del premio. Le opere non classificate non verranno restituite. La partecipazione al concorso implica l'accettazione di tutte le condizioni del presente bando.

il palcoscenico spesso si sostituisce allo schermo, anche a causa delle difficoltà, soprattutto in provincia, di fare cinema. Preziosa in tal senso la testimonianza dei fratelli Taviani: «Contro coloro che in provincia rifacevano alla meglio Tennessee Williams», ricordano i due registi, «cercammo di fare teatro con gli operai. Proprio perché l'amore e la lezione del neorealismo, e il desiderio di metterlo in pratica, erano in noi tanto grandi, volemmo fare del neorealismo in teatro, visto che non ci davano le possibilità di farlo nel cinema». I Taviani a Livorno riescono ad allestire spettacoli di “Teatro di Massa” ambientati nei quartieri popolari negli anni del fascismo, della guerra, della Resistenza e del dopoguerra: «gli attori erano gli stessi abitanti del quartiere con i quali elaborammo il testo e che

cercavano semplicemente di rappresentare se stessi. Era, dunque, il neorealismo con, in più, un po' di Mejerchold e di Brecht». L'esperienza del “Teatro di Massa” nel dopoguerra si diffonde in molte città italiane e mira a realizzare «un dialogo attivo con le masse, rendendosi fedele interprete delle loro lotte e delle loro aspirazioni». Battezzato in un primo tempo “Teatro di Cronaca” «quasi a voler significare l'immediatezza della sua azione che si svolgeva nell'ambito della vita vissuta», in esso confluiscono «quasi spontaneamente due fondamentali qualità: la rappresentazione della realtà nei suoi aspetti più genuini e cosa non meno importante l'agitazione di temi di ampio respiro umano, semplici, ma profondi, perché sentiti e vissuti dal popolo».

I soggetti delle opere drammaturgiche del “Teatro di Massa” sono tratti dalla storia e dalla vita delle classi popolari, così come gli interpreti delle grandi scene sono centinaia di veri braccianti, operai, mondine, partigiani. Anche le tecniche utilizzate sono innovative: proiezioni su trasparenti, utilizzo del montaggio cinematografico, presenza di uno *speaker* e di cori cantati e parlati. Un altro aspetto interessante di questa «nuova esperienza culturale del popolo» è dato dal modo in cui si scrive il copione, nota Filippo Ivaldi dalla Terza de *l'Unità* (edizione piemontese) del 30 maggio 1950: «viene nominata una Commissione mista di intellettuali, operai e contadini. La Commissione discute e il copione nasce, quindi, dal vivo dibattito di una esperienza concreta».

Particolarmente significativi sono i lavori del regista Marcello Sartarelli, che già nel 1948, in occasione del centenario dei moti risorgimentali, realizza il primo spettacolo del “Teatro di Massa” intitolato '48, proprio per sottolineare la continuità delle grandi lotte popolari. L'anno successivo Sartarelli porta in scena *Un popolo in lotta*, spettacolo sugli eventi italiani dalla nascita del fascismo alla nascita della Repubblica. Il successo della rappresentazione permette al regista di realizzare *La via della libertà*, alla cui messa in scena partecipano centinaia di operai, braccianti ed ex partigiani, reclutati anche grazie all'aiuto della locale Federazione del PCI e agli annunci pubblicati da *l'Unità*. La prima dello spettacolo si tiene il 28 febbraio 1950 al Teatro comunale di Bologna e ottiene uno straordinario successo, confermato da tredici repliche alle quali partecipano circa diciottomila spettatori, tra cui Palmiro Togliatti e Gian Carlo Pajetta. Il ruolo dei giornali è dunque fondamentale e il Centro Nazionale del Teatro di Massa, in collaborazione con l'Associazione Amici de *l'Uni-*

tà» e altri quotidiano tra cui l'«*Avanti!*», «*Vie nuove*» e «*Rinascita*», arriva a bandire un concorso per un copione di “Teatro di Massa” intitolato alla memoria dello «scrittore democratico» Francesco Jovine, sul tema: «Le lotte del popolo per la pace, la libertà, il lavoro». Il concorso è aperto a tutti e l'opera può essere scritta anche collettivamente. Per la premiazione delle opere migliori è destinata la somma complessiva di 350.000 lire.

Ma realismo in teatro non è solo “Teatro di Massa”. Una importante testimonianza a tale proposito viene anche da Mario Verdone, il quale ricorda un articolo di Leopoldo Trieste pubblicato il 10 giugno del 1946, sul periodico dello spettacolo «*Quarta parete*». Scrive Trieste: «La cronaca ha assunto un linguaggio violento che, tradotto in forma teatrale, diventa spontaneamente tragedia o farsa. La cronaca, nei suoi aspetti più tremendi di piazzale Loreto, o di bomba atomica o di gobbo del Quarticciole o di delitto Micheletto ha creato nuove leggi di spettacolo. Essa ha alterato la nostra pressione sanguigna e oggi questa stessa pressione reclama la rinascita della tragedia [...] Abbiamo di nuovo imparato a piangere o a ridere». Secondo Verdone questo articolo altro non è che un “manifesto” neorealista che lo stesso Trieste realizza in teatro con *La frontiera*, rappresentato al Quirino di Roma nel 1945, che pone al centro la figura di un reduce; con *Cronaca*, rappresentato a Milano l'anno successivo, il cui protagonista è un sopravvissuto ad un campo di concentramento; con *N.N.* del 1947, incentrato sulla gioventù del dopoguerra e che suggerisce a Pietro Germi il film *Gioventù perduta* (1948).

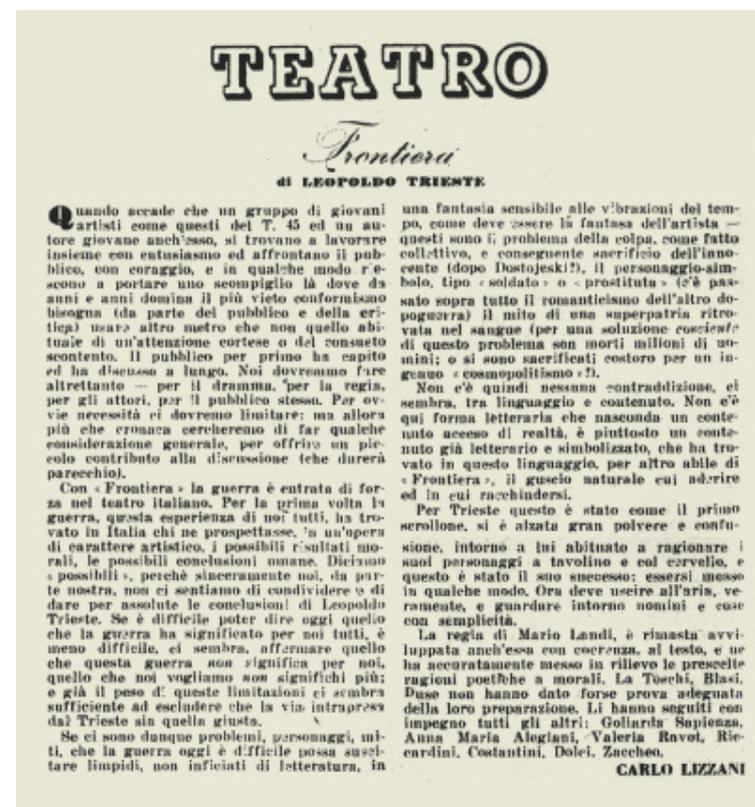
«Con *Frontiera*, - sostiene Carlo Lizzani dalle pagine di «*Film d'Oggi*» del luglio 1945 - la guerra è entrata di forza nel teatro italiano. Per la prima

volta la guerra, questa esperienza di noi tutti, ha trovato in Italia chi ne prospettasse, in un'opera di carattere artistico, i possibili risultati morali e le possibili conclusioni umane». Tuttavia risulta difficile, secondo Lizzani, dare un giudizio sulla rappresentazione, perché quando ci si trova davanti a un gruppo di giovani artisti che con coraggio ed entusiasmo «riescono a portare scompiglio là dove da anni e anni domina il più vieto conformismo [...] bisogna usare un altro metro che non quello abituale di un'attenzione cortese o del consueto scontento. Il pubblico per primo ha capito ed ha discusso a lungo».

Come il cinema e la letteratura, anche il teatro neorealista, se di teatro neorealista si può parlare, ha i suoi modelli drammaturgici di riferimento. Secondo alcuni critici il legame da un lato è con la grande tradizione realista e popolare del teatro napoletano di Antonio Petito e di Raffaele Viviani, dall'altro con la drammaturgia di Pirandello, al quale con la messa in scena nel 1921 di *Sei personaggi in cerca d'autore*, si deve la rivendicazione della realtà «ad essere rappresentata oltre ogni finzione teatrale». Di questa tradizione Eduardo De Filippo è il prosecutore ideale e naturale.

È il dramma della guerra a spingere il teatro di De Filippo verso «la scoperta della realtà come fonte inesauribile di soggetti», apparentandolo in tal modo al Neorealismo cinematografico. Come lui stesso ricorda, la guerra «ha fatto passare cent'anni. E se tanto tempo è trascorso io ho bisogno, anzi ho il dovere, di scrivere dell'altro e di recitare diversamente... se non lo facessi mi sembrerebbe d'essere un parassita, un uomo inutile [...] *Napoli Millionaria!* è il primo passo in questo senso». Il 25 marzo 1945, al San Carlo di Napoli, De Filippo con il debutto di *Napoli millionaria!* tiene a battesimo il Neorealismo a teatro riuscendo a dire «il dolore di tutti». La

CARLO LIZZANI
“Frontiera”
Film d'Oggi
Roma
5-7 luglio 1945, p. 6.



commedia, che nel 1950 diventa anche un film, racconta la disperazione della città quando «A guerra nun è fernuta... E nun è fernuto niente», ma con la ferma speranza che «Ha da passa' a nuttata».

«È una notte lunga, angosciosa, che porterà la morte o la salvezza di una bimba malata» commenta all'indomani della prima rappresentazione «*Il Giornale*» di Napoli, «ma noi intendiamo che di un'altra ammalata s'attende la salvezza. E che questa notte sarà piena di sconforti, di sofferenze, di speranze improvvise, di nuovi sgomenti, e che l'alba spunterà limpida e gli uccelli torneranno a cantare se in quella interminabile notte, ognuno avrà saputo ritrovare se stesso, e guarire a sua volta».

Queste le parole con le quali Eduardo De Filippo ricorda la sera del debutto: «Recitavo e sentivo attorno a me un silenzio assoluto, terribile. Quando dissi la battuta finale e scese il pesante velario, ci fu silenzio ancora per otto o dieci secondi, poi scoppiò un applauso furioso, e anche un pianto irrefrenabile. Tutti avevano in mano un fazzoletto, gli orchestrali che si erano alzati in piedi, i macchinisti che avevano invaso la scena, il pubblico che era salito sul palco. Tutti piangevano e anch'io piangevo, e piangeva Raffaele Viviani che era corso ad abbracciarmi. Io avevo detto il dolore di tutti».

In realtà Eduardo si distacca dal modello teatrale dell'epoca già nel 1931, con il debutto di *Natale in casa Cupiello*. La commedia - «un parto trigemino con una gravidanza di quattro anni», come lui stesso definisce le tre versioni dell'opera -, mette in scena una realtà che fino ad allora non era mai stata mostrata, intrisa di miseria, conflittualità familiare e adulterio. Federico Fellini, spettatore della commedia a Roma nel 1937, ricorda che in platea «c'era moltissima gente in divisa (probabilmente non mancavano i ge-

rarchi); e questo pubblico, che fino ad un momento prima aveva marciato con passo così guerriero, tutto vibrante di canti bellici, tutto compreso nel suo glorioso destino, ora se ne stava a guardare un interno miserabile, a contemplare dei personaggi incredibili, gonfi di follia, di egoismo, di alienazione, intrisi di miseria e di malattia [...] E quella platea applaudiva: erano in divisa e applaudivano, nonostante fosse di fronte ad un'immagine completamente diversa da quella che presentava il regime».

La critica però è impreparata alle innovazioni di *Natale in casa Cupiello* e negative sono le recensioni di Ermanno Contini e di Renato Simoni. Contini, dalle colonne de «*Il Messaggero*» del 4 novembre 1933, muove un attacco al teatro popolare in generale «costretto - a suo parere - in un meschino cerchio di straccioneria morale e materiale che in nulla aiuta gli sforzi spesso geniali dei moltissimi attori quali vi dedicano la propria attività» e auspica invece un rinnovamento e un elevamento nel repertorio in accordo con i mutamenti della società italiana. Il critico, nonostante riconosca il valore degli «eccellenti interpreti» sia di *Natale in casa Cupiello* sia di *Cupido, scherza e spazza*, non sembra attenuare i toni: «Il mondo che [i due lavori] ci presentano, gli episodietti che illustrano sono decrepiti: fanno ridere siamo d'accordo; ma è un riso che umilia. A ripensarci ci si accorge che la fatica, l'impegno, l'intelligenza degli attori sono sprecati, avviliti quasi».

Dello stesso avviso è anche Simoni che, in un articolo apparso sul «*Corriere della Sera*» del 10 aprile 1934, definisce la commedia «gaia e indefinita. C'è un soverchiare dell'ambiente sull'azione». Egli accusa l'autore, soprattutto in alcuni episodi, di passare «audacemente, anzi temerariamente, dalla farsa, a tratti, espressioni e rappresentazioni d'un realismo penoso». Si ri-

“Napoli milionaria
di E. De Filippo
al San Carlo”
Il Giornale
Napoli
27 marzo 1945, p. 2.

GLI SPETTACOLI

Prime rappresentazioni “Napoli milionaria” di E. De Filippo, al San Carlo

La commedia ha avuto un vivo successo. Eduardo De Filippo, che l'ha ideata e composta nel breve giro di poche settimane, ha voluto rappresentarla ieri mattina nella vasta cornice del teatro S. Carlo, a beneficio dei bimbi poveri. E il gesto è bello. Ma a me pare che ancor più significativo sia tutto quello che, dalla vicenda, dai suoi sviluppi, dalle parole e dai gesti dei suoi personaggi, l'autore sprime fuori in amarezza di conclusioni umane, in rassegnata malinconia di cose perdute per sempre, in misericordiosa indulgenza per tutti i peccati e tutte le transazioni che la guerra ha generato. «Bisogna che passi questa notte», dice, all'epilogo, il protagonista di «Napoli milionaria». È una notte lunga e angosciosa, che porterà la morte o la salvezza di una bimba malata. Ma noi intendiamo che di un'altra ammalata s'attende la salvezza. E che questa notte sarà piena di sconforti, di sofferenze, di speranze improvvise, di nuovi sgomenti, e che l'alba spunterà limpida e gli uccelli torneranno a cantare se, in quella interminabile notte, ognuno avrà saputo ritrovare se stesso, e guarire a sua volta.

Questo è, mi pare, il tema dominante della commedia. Ad esso altri se ne innestano, gravi e dolorosi. La guerra non è finita: è ancora qui, in mezzo a noi, con le sue stragi e i suoi lutti. La guerra non è finita, la guerra brucia ancora il mondo, crollano le case, e i uomini continuano a morire. «Quanti morti!», dice, al secondo atto, Don Gennaro, il protagonista, che fu catturato dai tedeschi, e per tornare a casa, dopo oltre un anno, ha attraversato paesi distrutti e cimiteri immensi e terre sbranate dalle bombe. Quanti cadaveri! Di tutte le razze. E tutti eguali, tutti eguali, perché la morte li ha accumulati nella medesima, tragica stretta e ha livellato i loro lineamenti. Da questa guerra, aggiunge Don Gennaro, se si torna, si torna buoni. Egli ne è tornato, difatti, come rinnovato. Ma chi gli dà ascolto, in famiglia, nel povero «basso» del vicolo, che era una volta uno squallido «battuto» e oggi, tutto lustro e polito, è un centrale di grossi traffici clandestini, di

lucrosi imbrogli e di strozzinaggi spietati? Tutta quella gente che brulica nella putredine della borsa nera e del ledrocino non vuol più sentire parlare di guerra. La famiglia s'è dissolta, la moglie sta per cedere a un effarista temerario, la figlia si è prostituita, il figlio ruba. Don Gennaro, allo spettacolo di tanta vergogna, si scioria le maniche e si pone all'opera. Sarà una lunga, tremenda fatica ripulire la casa. E intanto la sua bimba s'ammala, è in punto di morte. Sarà salva se, durante la notte, il male non s'aggraverà. E Don Gennaro, con la speranza che gli trema nel cuore, si pone ad attendere l'alba.

Ma la commedia non fiorisce soltanto in questi toni sconfortati e allucinati, ove il dolore della guerra si colora spesso di un'ironia beffarda, di uno sbevillante sarcasmo. Essa, anzi, specie nel primo atto, è carica di calda e eguza comicità, di particolari pittoreschi e gustosi, di figure e figurette disegnate con umoristica vivezza. Al documento, alle stranches de vies alla nuda e cruda produzione di un tipico «stato» napoletano, che la guerra ha trasformato via via in un aureo covo di affamatori del prossimo si avvicendano situazioni a volte iari, a volte grotesche, a volte convenzionali, ma sempre di pronto effetto. Alla fine del primo atto, con un accorto procedimento d'antico farsa, il «ceter familias», per stornare i sospetti della polizia, si finge morto e a farlo torna vivo non valgono le allusioni aeree, che quella farsa, non è la comicità che proprio si tutto il tempo, poco a poco, la commedia si rialza. E tocca il segno.

Eduardo De Filippo ha recitato con una intensità e una immediatezza di invenzioni così artificialmente eloquenti, e ha atteggiato, modellato e animato il suo personaggio con tanta umana cordialità, con sì concentrata e dominata commozione, che il pubblico non si staccava più di applaudirlo. Al suo fianco, hanno poi recitato con grande impegno e caratteristica efficacia Titina De Filippo in Pica, la Palumbo, i due Caroni, la Crispo, la De Simone (e avrebbe lungo elencare tutti gli altri) in gara di spontaneità e di plastica evidenza verbale. Il teatro era gremito e all'epilogo, Eduardo De Filippo si è accomiato con brevi e schiette parole dal pubblico napoletano.

S. V.

RENATO SIMONI
"Natale in Casa
Cupiello. Tre atti
di E. De Filippo"
Corriere della Sera
Milano
10 aprile 1934, p. 6.

mane perplessi – sostiene il critico – di fronte a una «crudezza irritante e che tuttavia ha una sua forza e potenza e ci aiuta a superare il disgusto; ma a tirare le somme, questo salto dall'aperta comicità a tanta angoscia, non è giustificato; perché la comicità è di una classe troppo diversa da una tale drammaticità da teatro naturalista».

Ma già nel 1945 gli apprezzamenti per la drammaturgia civile di De Filippo prevalgono sulle critiche. In sintonia con i bisogni della società, Eduardo nel quinquennio 1945-1950 porta sul palcoscenico il "tragico quotidiano" di *Napoli milionaria!*, *Filumena Marturano*, *Le voci di dentro* e *La paura numero uno*. È una drammaturgia di grande impegno verso il reale ma senza provocazioni, che non vuole «infilare il dito nell'occhio» perché, come ha modo di dire lo stesso Eduardo, «la borghesia c'è ed io non credo nel tagliare le teste, ma nel cercare di farle pensare», e la critica apprezza i suoi lavori in modo sempre crescente.

L'apprezzamento arriva anche dal Vaticano, tanto che Titina De Filippo è chiamata a recitare un brano della *Filumena Marturano* alla presenza Pio XII. La commedia racconta della difficile condizione dei figli naturali, e ricorda che «'E figlie so' ffiglie!...[...] nun s'hann' a sentì avvilito quanno vanno pe' caccià na carta, nu documento». La commedia viene rappresentata nel marzo del 1947 anche davanti ad un «eccezionale "parterre" di presidenti, ex presidenti ed aspiranti presidenti» in occasione di uno spettacolo organizzato a scopi benefici dal Sindacato della stampa parlamentare. Tra il pubblico – ci riporta Vittorio Gorresio dalla Terza de «*La Stampa*» del 9 marzo 1947– siedono Umberto Elia Terracini, Presidente della Costituente, De Gasperi, Nenni, Saragat, Sforza e Togliatti e tutti manifestano un vivo apprezzamento per la

Olimpia "Natale in Casa Cupiello," Tre atti di E. De Filippo

Casa Cupiello, stravagantissima casa! Il capo della famiglia, Luca, vecchio già, ha l'anima leggera e svagata d'un ragazzo. E' buono, ma non ha senso di responsabilità. Vive con facile anima, in un mondo che gli sembra semplice, sempre attivato e diletto da cose che è colorite e splendete. In lui tutto è puerile, anche la serietà. Mentre la sua famiglia si va decomponendo, egli non s'avvede di ciò che avviene intorno a lui, e costruisce piccoli preseppe da bambini, per quel bambino che è, con lieta gravità, senza capire che gioca, anzi convinto di compiere una grande operazione, e di aver diritto all'ammirazione di tutti. Sua moglie, Concetta, prova una grande tenerezza per quel suo uomo bonariamente incosciente, e prende per sé le preoccupazioni, i problemi domestici, le amarezze, i dolori, tutto nascondendo a lui. I due figli di Luca e di Concetta non danno grandi consolazioni ai loro genitori; Nennillo è caparbio, contraddicente, egoista, rapace, duro di cervello e anche di cuore, per io meno sembra tale, tanto è irritante e insolente sempre, e la figlia, Ninuccia, sposata a Niccolino, un bravo uomo, più che agiato, che le vuole molto bene, s'è innamorata d'un giovanotto, ed è in continuo dissidio col marito geloso. Luca ignora queste cose; tutt'al più s'irrita, qualche volta, per le marzolerie del figlio, che è, teatralmente, un tipo amenissimo, e pensa alla festosa cordialità domestica della vigilia di Natale. Per due atti, questa famiglia Cupiello ci esilara con i suoi contrasti, in mezzo ai quali Luca si muove, creando, con ogni sua azione e con ogni sua parola, una comicità che s'aggira su due o tre motivi principali, che sa abbandonare e riprendere al momento opportuno, traendo, da ogni ritorno ad essi, e dalla stessa insistenza di questi ritorni, un'allegria

martellante e martellata, che oscilla tra la farsa e il grottesco, ma nella quale c'è un fondo di ottima osservazione umoristica. La commedia, però, nella prima parte, si frantuma in troppi particolari. Le scene tra il padre, che è incapace di essere autorevole, e il figlio, impassabilmente ribelle e arido, malignamente scimmiesco e cocciuto come un mulo, con uno zio di mezzo, sempre derubato dal nipote, sono d'una invenzione bizzarra e lepida irrisolvibile. Ma non ci possiamo nascondere che sono episodiche, e che tengono ancora del lazzo. La derivazione tradizionale, specialmente in Nennillo, è sensibile. Il personaggio è ancora un poco involto nella corteccia del tipo fisso e cerca di svincolarsene, ma quel misto che c'è in esso di vecchio e di giovane, di goffamente convenzionale e di beffardamente realistico, è molto interessante. La famiglia Cupiello, arricchita di colori freschi e di matte verosimiglianze, deriva, attraverso molte generazioni della sancarlumana famiglia di Pulcinella, d'un buon Pulcinella civilizzato, che ha per figlio degenerato un giovane Sciosciammoica sfrontato e vizioso. E', in ogni modo, una famiglia oltremodo divertente.

Tra i preparativi della festa della vigilia di Natale, la commedia, come ho detto, rimane gaia, ma indefinita. C'è un sovrappiù dell'ambiente sull'azione. Poi l'azione balza fuori. Luca, con la solita ingenuità, ha invitato al pranzo di quel gran giorno, oltre alla figlia e al genero geloso, il giovane che di quella gelosia è l'oggetto; e perciò, d'improvviso, dal gran ridere largo, dalla copia delle fantasie ghiribizzose, erompe il dramma. Niccolino coglie la moglie abbracciata all'amante. Scoppia una scena violenta, proprio quando Luca e Nennillo e il buffo zio, vestiti da Re Magi, entrano in scena cantando, e portando i doni natalizi a Concetta. In quel momento Luca apprende la verità. La colpa della sua figlia gli si rivela, e, con essa, la serietà della vita, e, per la prima volta, il dolore, profondo, irrimediabile. E' uno spavento, ed è un

collo. La sua chiara gioia è distrutta per sempre, egli cade mezzo fulminato. Per più giorni resta senza conoscenza, con la parola inceppata; poi comincia a capire qualche cosa; e allora chiama e richiama il genero, che se n'è andato per sempre. Qui l'autore è passato audacemente, anzi temerariamente, dalla farsa, a tratti, espressioni e rappresentazioni d'un realismo penoso. Vediamo Luca, che, nel letto dove morrà, credendo che il genero sospirato sia tornato, prende la mano di sua figlia e la mette in quella dell'accorso amante di lei, e vuole che l'una e l'altro gli giurino che non si separeranno mai più; e, in quel punto, Niccolino giunge davvero. Episodio che lascia perplessi per la sua crudezza irritante, e che tuttavia ha una sua forza e potenza che ci aiuta a superare il disgusto; ma, a tirare le somme, questo salto dalla aperta comicità a tanta angoscia, non è giustificato; perché la comicità è di una classe troppo diversa da una tale drammaticità, da teatro naturalista.

La commedia ebbe la fervida e animata e colorita interpretazione che è caratteristica nella Compagnia dei De Filippo. Edoardo impersonò Luca con quel suo modo largo di accerchiare il proprio personaggio e di definirlo, come conquistandolo dal di fuori, con l'accumulazione dei particolari entro i quali esso si trova poi racchiuso e formato. Peppino De Filippo, invece, sostanzialmente subito Nennillo con lo scintillare di dura selce battuta dalla sua comicità, che era fatta di dura opposizione alle cose e alle parole, quasi d'un continuo e imbronciato respingerle da sé. E Titina De Filippo recitò anche ieri sera con una spontaneità calda, viva, senza superfluità. I tre fratelli ebbero compagni eccellenti nella signora Pica, così sobria e colorita e tipica, nel bravo Pisano, nel Carlone e nel De Martino e in tutti gli altri. Cinque chiamate dopo il primo atto, quattro dopo il secondo e quattro o cinque dopo il terzo.

Stasera la commedia si replica.

R. S.

"Filomena Marturano," CREATURA VIVA

Questa «Filomena Marturano», nata dalla fantasia di Eduardo De Filippo, è nata male come creatura umana, ma come creatura artistica è nata benissimo. È una, quella, piena di temperamento e di nobiltà, pur nella sua rozzezza primitiva di donna del popolo, inerte e sottoruota. Filomena Marturano è nata non dal cervello di Eduardo, ma dal suo cuore: tutti i suoi personaggi nascono dal cuore, ma in «Questi fantasmi», ad esempio, c'era più intelligenza che passione, c'era l'opera di un uomo che aveva costruito grandiosamente i suoi personaggi. Anche là Eduardo era un po' della vita, ma era arrivato e quando di meno spuntano e meno umano di quanto non lo sia «Filomena Marturano».

Qui s'intreccia il processo alla società, un processo coperto, fatto con discrezione senza demagogia. Filomena narra come si è portata e lo racconta, cioè Eduardo lo racconta, con tale discrezione da suscitare che dietro alle sue spalle, e



La Messa degli Artisti, dopo la morte degli attori

Quando Eduardo De Filippo nella casetta al Vomero scrive le sue commedie, dietro alle sue spalle c'è un'ombra: quella di sua madre. Così egli ha saputo vivere, soffrendo, il dramma della sua protagonista che non sapeva piangere

dargli di essere così pudico, che non si acciechi l'ombra di Giuseppe Giacco, lo scrittore di scarto, ma quell'ombra che lo conosce. È la ragione per cui Giuseppe era maturo e accettato, non un sicuro compagno una specie di donna di società, ma questa: Giacco era papà, e come tale pensava alle sue figlie e alle figlie altrui. Il suo ricordo gli si sentiva come padre e se non lo avesse scordato sarebbe stato lì, nella materia l'opera (trattata Marco Praga e Gerolamo Rovetta, in mano sarebbe stato più grande e lo sviluppo avrebbe avuto con altri continui).

Anche dietro alle spalle di Eduardo quando scrive c'è un'ombra e quest'ombra non può considerarsi male. È sua madre, Nilda, casta e l'ombra — tra tante inerte e silenziosa — dove egli si è agitato e lavorato quando è a Napoli — Eduardo sente sua madre. Egli è un uomo di quarant'anni, ma non ha avuto una vita dura e se sedere e si agitare nel suo piccolo di creatura come nessun altro attore italiano; perché egli ha un gran dono: sa soffrire con loro, sa soffrire prima di loro. Se non sapeva capire il dolore, non avrebbe potuto dare il personaggio di Filomena, che ha il cuore entro ogni poro, in ogni tempo e in ogni modo, in ogni scatto.

È un'istintiva amore a quello di Filomena per Domenico Soriano, è una passione giacobina, portata sul terreno della vita umana nel «basso» mentre per Giuseppe nato borghese e istinto borghese, i suoi personaggi si muovono su un piano più alto. Per Eduardo i personaggi restano prima nel «basso» e poi entrano nella borghesia, perché Domenico Soriano, arricchito grazie al commercio, è un borghese di mento delle lontane origini e che ritiene di poter permettersi ogni lusso e ogni libertà, anche quella di non accorgersi che Filomena, la schiava dei suoi capricci, non ha più patria. (Da borghese epistola a Don Domenico, ed Eduardo continua così il suo processo alla società). Ma una donna

che soffre e non piange è una donna pericolosa, nel senso che non si rassegna ad essere soltanto una cosa in più, ma vuole essere sua moglie. Ma non una moglie come tante altre, che perdono a quello stato come a una situazione personale, cioè essere una moglie per poter essere egualmente una madre. Don Mimì non lo sa, ma ella ha tre figli che ha allevato di nascosto, soffrendo il denaro e lui e ha tre figli suoi perché non ha voluto ucciderli.

È nel primo atto che ella spiega perché quei ragazzi, anche essere soppressi con un delitto, sono venuti al mondo. Ecco come la donna perduta racconta la sua prima maternità: «Erano le tre dopo mezzanotte... per la strada c'era un nuovo io... da una mia più me n'ero andata da un mese. Era la prima volta... E che faccio? Che dico?... Sentivo nel mio cervello le voci delle mie compagne: Che aspetta? Togli il quadro bianco... io conosco uno modo bianco... senza sofferire, camminando... mi trovavo dentro al mondo mio, mentre mi alzavo della Madonna delle rose... L'affetto così: Che debbo fare? Tu sei talo... nel pure perché mi trovo nel peccato... Che dico fare? Ma essa alla non risponde? Con lei, eh? Più tardi e più la gente ti cerca... Sto parlando con lei... Rispondi... Rispondi... il tono di voce di qualcuno a lei sconosciuto di cui non sarebbe mai potuto dire il nome... i figli sono Agli. Rimasi di gelato, rimasi così... (arrivando a Napoli)... fermi... forse se mi volano e grei tutto o capito da dove venisse la voce: da dentro la casa con il balcone aperto, dal cielo aperto, da una finestra... Ma pensavo. E perché proprio in questo momento... Che ne sa la gente dei fatti miei... è stata lei allora? È stata la Madonna... Sì è stata di fronte a tu per tu... e ho potuto parlare. Ma allora la Madonna per parlare si serve di noi. E quando mi hanno detto: Ti togli il pensiero... è solo pure noi che me l'ha detto

per mettermi alle prese. E non so se sono stato io o la Madonna a fare con il capo così... (In un cenno col capo come per dire: Sì, hai compreso?) I figli sono Agli... e giustamente sono rimasti tanti anni dentro a te... Intanto il lettore a ricoprire lentamente questa bufera e a fermarsi a ogni esclamazione... Si può così toccare ogni mese più scabro con maggiore delicatezza? Si poteva dire meglio? C'è dentro il senso di una delle idee e nel contempo si senza profondo, dal soprannaturale, non con le solite sfumature spiritualistiche proprie dei napoletani senza di arti e le apostrofe: Sua Genitrice, e dentro duri, il senso del miracolo che nasce dalla concezione secondo di parlare con Dio.

Ma c'è anche dentro il senso della Madonna, Giulio di, o la Madonna, ma è più rinfacciato in lei: «I figli sono Agli, e si sente che in fondo alla sua coscienza c'è l'imperativo ostentato dal quale con il suo nome: Tu non ammazzare! — e perciò in Filomena Marturano brucia la vita. La Santa Maddalena trova nell'innocenza la ragione del riscatto. E Domenico Soriano lo sa e riconoscerà non solo il suo ma gli altri due.

CARLO TRABUCCO

CARLO TRABUCCO
"Filomena Marturano
creatura viva"
Il Popolo
Roma
19 gennaio 1947, p. 3.

commedia. Carlo Trabucco, dalla Terza de «Il Popolo» del 19 gennaio 1947, parla della rappresentazione in termini entusiastici: «Questa Filomena Marturano nata dalla fantasia di Eduardo De Filippo, è nata male come creatura umana, ma come creatura artistica è nata benissimo. È viva, vitale piena di temperamento e di nobiltà, pur nella sua rozzezza di donna del popolo, illetterata e volgaruccia». E ancora: «per virtù di Eduardo il teatro italiano, che sta male di salute, ci ha offerto la più bella commedia della stagione», tanto che «cifre iperboliche affluiscono al botteghino».

Dello stesso avviso è anche Giancarlo Vigorelli in un articolo dal titolo *Lacrime di Eduardo* apparso su «L'Europeo» del 27 aprile 1947, secondo il quale «il segreto di Eduardo è questo litigio sull'orlo della vita e della morte, un piede di qua e un piede di là; in questo senso profondo egli riprende un'arte popolare, rinnovando cioè i temi famigliari ed eterni della vita, al punto che sembra istinto anche quello che è sentimento». Per quanto riguarda l'interpretazione di Titina viene definita addirittura «esemplare» e solo a Roma la commedia ha ben settantasei repliche. E forse è anche merito della *Filomena Marturano* se pochi mesi dopo la rappresentazione, l'Assemblea costituente approva quello che poi diventa l'articolo 30 della Costituzione, e che stabilisce il diritto-dovere dei genitori di mantenere, istruire ed educare anche i figli nati al di fuori del matrimonio.

All'unanime riconoscimento del valore e dell'impegno di De Filippo nel raccontare la realtà italiana del dopoguerra, va aggiunto il riconoscimento della coerenza che lega le singole opere. Come lui stesso ha modo di dire: «Da Napoli milionaria! Fino alle *Voci di dentro* c'è un linguaggio preciso [...] c'è una coerenza [...] in Napoli milionaria! si chiude il sipario su Gen-

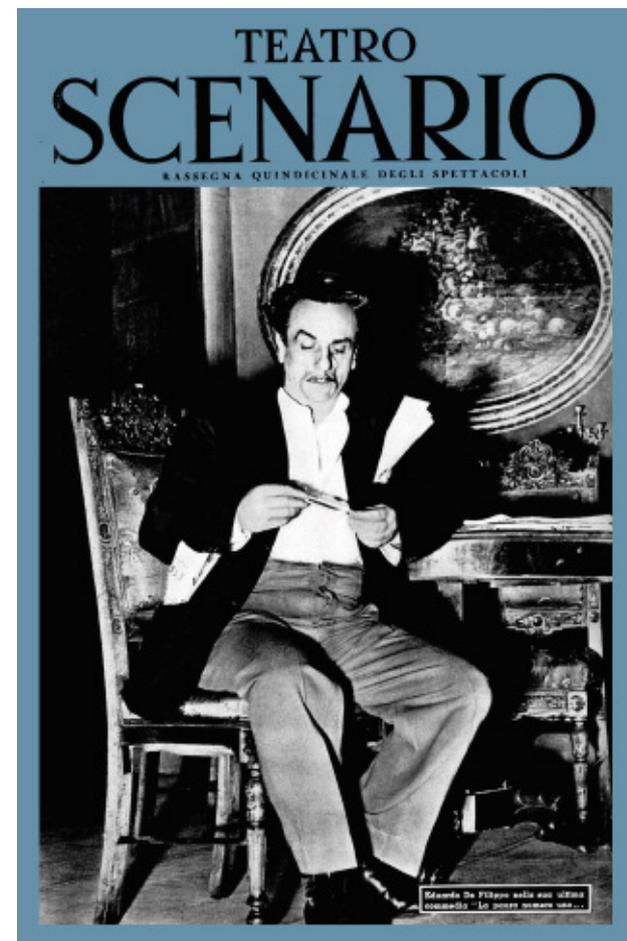
naro che dice: “Ha da passa’ a nuttata.” Dopo ho scritto *Filumena Marturano*... È sfuggito quello che era il mio proposito. I tre figli di *Filumena Marturano* rappresentano le tre forze dell’Italia: l’operaio, il commerciante, lo scrittore... Pensavo, con quella commedia, di aver messo in evidenza questa situazione ai governanti, pensavo che avrebbero preso dei provvedimenti. Poi scrissi *Questi fantasmi*, poi *Le bugie hanno le gambe lunghe*, ma le cose rimasero stazionarie e allora ho scritto *Le voci di dentro*, dove il personaggio non parla più perché è inutile parlare quando nessuno ascolta».

La grandezza di Eduardo viene celebrata anche da Silvio D’Amico, in un articolo dedicato all’autore-attore partenopeo sulla rivista «*Teatro-Scenario*» del giugno 1951, qualche tempo dopo la rappresentazione di *La paura numero uno*. La forza delle commedie di questo «artista geniale», secondo il critico teatrale, sta nel fatto che esse nel tempo «si staccarono dalle loro persone, dalla loro mimica, dal loro dialetto: furono ascoltate e ammirate alla radio, e in lingua italiana, e nelle lingue degli altri paesi dove taluna fu acclamata per centinaia e migliaia di sere. [...] Caratteristica comune a tutte – continua D’Amico – la vena, appunto artigiana; la straordinaria, inesauribile copia di situazioni e di trovate sceniche, per cui i più insospettati e comuni motivi dell’attualità quotidiana si vengono via via trasferendo e trasfigurando, con diletto compiacimento, nella colorita stilizzazione del teatro». E così Eduardo, realizzando lo “spettacolo perfetto” ovvero quello in cui l’attore è anche autore, «è giunto ad un significato universale; di là dal nativo, genuino clima vernacolo, l’opera sua si iscrive nella cronaca dell’umanità».



La Domenica del Corriere (supplemento illustrato del *Corriere della Sera*) Milano 27 luglio 1947, p. 1.

Copertina
Teatro Scenario
 Milano
 1-15 giugno 1951.



NOTE D'ARTE Pittori della realtà

Il torto maggiore di questi pittori moderni della realtà — volendo un po' scherzare — consiste nel fatto che suscitano loro, o ci contribuiscono assai, i futuristi e tutti gli avanguardisti più facili, più rabbiosi, più antipatici. (D'altra parte avanguardisti e attivisti in genere potrebbero sostenere il contrario; essere cioè i realisti suscitati da una perduta ambizione di opporsi all'arte veramente moderna e all'umano progresso).

Ma vedremo che dei torti veri e propri, torti intimi artistici e torti esteriori delle opere, se ne possono trovare in ciascuno dei sette realisti che espongono alla galleria dell'Illustrazione Italiana. Beninteso ai torti rispondono diritti, cioè qualità belle; e ne parleremo pure. Il primo torto sembra di presunzione, di errato calcolo o almeno di equivoco. Sembra che i nostri pittori attraggano il pubblico non tanto per virtù dell'arte, della pittura, quanto per la curiosità della somiglianza ingannatrice. Molte gente, folle, va a vedere queste realtà dipinte. Orbene, anche il Musée Grévin coi suoi doppi in cera attira le folle. Sarebbe saggio pensarci.

L'imitazione fedele e scrupolosa della realtà non è l'arte; però non basta punto l'arte. Sappiamo che dai paleolitici agli egiziani, ai fiamminghi, agli impressionisti, ai divisionisti e magari ai futuristi, imprime la spinta principale all'arte un desiderio di riprodurre la realtà. Che i risultati siano diversi e che non sempre o non subito appaiano realistici, altro discorso. Di più: ogni epoca — forse ogni artista — ebbe il suo periodo di realismo più o meno minuzioso; e l'arte non ne priva di sicuro. Ancora: estrema sintesi (che non vuol dire estrema sinistra) ed estrema analisi (non per forza estrema destra o reazione) poterono benissimo convivere: c'era Michelangelo e c'erano i fiamminghi, e che Michelangelo condannasse la pittura fiamminga non ha nessuna importanza. Infine: perché dovrebbe esser lecito ispirarsi ai negri e ai romani? e vietato studiare Antonello o Zurbaron? Dunque, se così sentono, fanno benissimo Giovanni Acci, Pietro Annigoni, Antonio Bueno, Saverio Bueno, Carlo Guarienti, Gregorio Sciltian e Alfredo Serri a dipingere realisticamente. Bisogna però vedere se i risultati sono, strano stile e unità; e specialmente se mostrano poesia o sentimento religioso, se oltre alla materia c'è insomma lo spirito. La realtà? Non esiste. Caso mai esiste la verità. Ma l'unica verità è la poesia. E perdonateci l'antiquata estetica.

Acci e Serri sono poco giudicabili. Occorrerebbero altre opere. Il primo perde l'insieme per acciappare innumerevoli particolari. Il secondo è più un virtuoso che un compositore. Annigoni non è un realista,

è un manierista straordinario nelle variazioni quattrocentesche e secentesche, meridionali e nordiche. Se si ispira al museo può piacere. Invece una sua propria realtà — e lo notammo nella personale dell'anno scorso alla Ranzini — può persino disgustare. Antonio Bueno è un ragazzo molto intelligente, che sa parlare, scrivere e soprattutto pensare. Dei due fratelli di quali ripetono quasi esattamente la mostra che avevano l'ottobre scorso da Barbaroux è quello che possiede maggior senso unitario. Deve ancora capire che la realtà è data prima di tutto dall'aria. Guardi dei fiori vivi e ripensi ai suoi dipinti. Gli pervanno disseccati dentro un erbario. Vermeer, in Vermeer, appunto, la luce e l'aria danno sangue, danno realtà, e danno poesia al minimo particolare. Saverio dubita se affidarsi al chiaroscuro o alla linea e tende a colorire piatto o appena sfumato, come un miniaturista, antico. Anche nel Botticelli cooperano, mirabilmente, il chiaroscuro, la linea funzionale e la tinta cruda e piata. Per ora a Saverio manca soprattutto un giusto senso della profondità; dovrebbe, in fin dei conti, graduare meglio i valori tonali. Il giovanissimo Guarienti è il più acerbo; ma anche quello che per un certo verso interessa di più. Il suo San Gerolamo è tanto reale da diventare — come succede —, a furia d'insistenza, surreale. Una pittura crudele, un disegno sferzante, con qualcosa di ferrarese o di tedesco. Su Sciltian (la cui personale al «Camino» è pure di un anno fa) avremmo da dilungarci. Un suo amico ci dice che quei colori elementari derivano dalle icone russe. Ma è strana, allora, la realtà oggettiva e minuziosa vestita di tinte liturgiche. Un'altra persona, non troppo amica, suggerisce che invece della critica i quadri di Sciltian meriterebbero l'inventario: mette in 3. puntine da disegno n. 8, mandolini l. etc. Noi diciamo che il pittore degli inganni oggi pare preoccupato più dall'inganno che dalla pittura. Si arriva a far dell'arte anche col trompe-l'œil o inganno; ma allora occorrono e molta forza di suggestione, molta fantasia, e molto tono naturale, molta buona pittura naturalistica. Nelle composizioni di Sciltian riscontriamo il pericolo massimo del genere cosiddetto oggettivo: preparare a furia di particolari veri-falsi un intero falso e convenzionale. Qualità nobili di Sciltian — e comuni del gruppo — l'amore al completo, al mestiere, la pazienza, la fiducia. Non poco. Aggiungendo, otterrete l'arte. Diminuendo, l'artigianato.

Leonardo Borghese

LEONARDO BORGESE
"Pittori della realtà"
Il Nuovo Corriere
della Sera
Milano
30 novembre 1947, p. 3.

La Pittura, «l'arte contro la barbarie»

Negli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale l'esigenza di rinnovamento si manifesta anche nell'ambito della pittura e della scultura, come testimoniano numerosi eventi: la riapertura della Galleria Nazionale d'Arte Moderna sotto la direzione di Palma Bucarelli, che durante la guerra aveva assicurato la salvezza delle opere trasferendole tra Palazzo Farnese di Caprarola e Castel Sant'Angelo; la pubblicazione del *Manifesto del Realismo*, che vede emergere la figura di Guttuso, e dello *Spazialismo*, proposto da Lucio Fontana; la fondazione del *Fronte nuovo delle arti* e la nascita del *Movimento arte concreta* (Mac). Senza dimenticare le innovazioni architettoniche radicate nella tradizione storica e artigianale italiana realizzate dagli architetti Quaroni e Ridolfi che proiettano l'architettura romana del primo dopoguerra lungo il versante neorealista, come testimoniano le progettazioni dei quartieri INA-Casa sulla via Tiburtina e le Torri di Viale Etiopia. Testimonianze analoghe si ritrovano nei quartieri INA-Casa di Terni, di Cerignola, e nel progetto "La Martella" realizzato a Matera per gli abitanti sfrattati dai Sassi.

L'esigenza di rinnovamento si esprime, quindi, sia con la necessità di una cultura artistica più moderna e internazionale, sia con il bisogno di mantenere un saldo ancoraggio con la tradizione italiana. Il risultato è un dibattito intenso dal quale sbocciano feconde posizioni teoriche e gruppi artistici anche in aperto contrasto tra di loro. Il «nodo di fondo» è rappresentato dall'opposizione tra "realismo" e "formalismo", tra un'arte che esprime il suo rapporto con la realtà preferendo soggetti di carattere sociale espressi attraverso moduli figurativi, e artisti che per

rappresentare il loro rapporto con il presente guardano invece ai riferimenti stilistici dell'astrattismo europeo perché, dichiarano, li «interessa la forma del limone e non il limone». Qualunque sia la modalità espressiva, gli artisti del dopoguerra sono consapevoli del possibile cammino verso una società nuova e vivono la pittura come riflessione esistenziale, come «atto di vita», al quale partecipare per comprendere il mondo circostante, illustrare e denunciare i problemi etici e politici della società nel dopoguerra.

Il tema del ruolo dell'artista e di un'arte impegnata nella società, emerge in Francia già all'epoca del Fronte Popolare, allorché si sviluppa una vera e propria *querelle du réalisme* che trova il suo epilogo prima in una pubblicazione di Aragon che ribadisce la necessità di un collegamento tra lotta politica e ricerca artistica, poi nell'esposizione di *Guernica* di Picasso, e infine nell'adesione al Partito Comunista Francese dello stesso Picasso. Il pittore spagnolo è considerato un esempio da seguire perché, come scrive Renato Guttuso qualche anno dopo in un articolo apparso sulla Terza de *l'Unità* del 2 novembre 1947, «Picasso [...] è quello che siamo tutti noi, un attore in una società: una società che non ci piace, che troviamo ingiusta e mostruosa e contro la quale ci ribelliamo, ma dentro la quale siamo. Picasso è l'artista che più acutamente [...] ha espresso la crisi e le contraddizioni di questa società. Egli non si è ribellato come uomo soltanto, ma anche come pittore».

Questa linea diviene esemplare nel Nord Italia e alla fine degli anni Trenta si esprime nei lavori degli artisti aderenti a *Corrente*, movimento artistico e letterario milanese sorto in opposizione alla disciplina estetica fascista. Al gruppo aderiscono, tra gli altri, Ernesto Treccani, Renato Guttuso, Renato Birolli, Aligi Sassu, Elio Vitto-

rini e Vittorio Sereni, che fanno della Galleria della Spiga di Milano il centro della loro attività. L'esperienza del movimento si conclude però nel giro di pochi anni, allorché nel 1943 molti artisti vengono arrestati e altri entrano a far parte della Resistenza. La drammaticità del momento non spegne la necessità di una «pittura capace di ristabilire un rapporto con l'Uomo» e nel dopoguerra l'esperienza di *Corrente* feconda nuove iniziative che chiedono un rinnovamento radicale dell'arte italiana.

La carta stampata non si sottrae all'impegno di questa nuova battaglia. Il quotidiano «*l'Unità*» già nell'estate del 1944, nella capitale appena liberata dalle truppe alleate, organizza una mostra collettiva di «artisti romani contro l'oppressione nazifascista» significativamente intitolata *L'arte contro la barbarie*, «mentre al Nord i partigiani si [battono] strenuamente affrontando torture e morte». Nel 1951 si terrà alla Galleria di Roma una seconda edizione dell'esposizione alla quale partecipano oltre sessanta pittori, scultori e disegnatori. L'intervento della polizia impedisce l'inaugurazione della mostra e allora – come riporta la Terza de «*l'Unità*» del 20 febbraio 1951 – «un gruppo di personalità della cultura e dell'arte, rendendosi interprete dell'allarme suscitato tra tutti gli intellettuali dal divieto posto, [...] ha preso iniziativa di costituire un Comitato dell'arte contro la barbarie, per la libertà dell'arte e della cultura, allo scopo di promuovere tutte le azioni atte a difendere, nell'ambito della legge l'esercizio del diritto che hanno tutti gli uomini di cultura di esprimere le proprie opinioni nelle loro opere e, quindi, la concreta libertà di lottare per la salvaguardia della pace». La battaglia in difesa della libertà di espressione dell'arte continua anche sui numeri successivi del giornale, tanto che poco dopo viene promossa una petizione da inviare al Presi-



IL GAZZETTINO CULTURALE

NOTIZIE DI ARCHITETTURA

Bilancio di una mostra

S'inaugurava a Roma la mostra della ricostruzione, qualche mese fa, e il Messaggero pubblicò, l'una a fianco dell'altra, la cronaca stereotipata della cerimonia e una corrispondenza da Londra, dove aveva luogo una riunione di ministri atlantici. Il corrispondente londinese scriveva: «Dipende dalle deliberazioni di questi giorni se gli investimenti in opere di pace potranno proseguire col ritmo attuale o se, per esempio, ci saranno in avvenire meno case nuove. Può darsi che molti italiani o francesi o inglesi in cerca di alloggio debbano rinunciare a trovarne uno per molto tempo ancora».

Ne venne fuori un efficace commento all'esposizione che si apriva, e così anche il lettore di quel giornale si convinse della perfetta inutilità di recarsi a visitare la mostra: con queste belle intenzioni per il futuro, e col «ritmo attuale» della ricostruzione degasperiana non poteva trattarsi che di una mastodontica mekingscena pubblicitaria. Difatti, più che una rassegna della ricostruzione, sembrava una fiera del giocattolo.

Per attirare il pubblico, che non si faceva vivo, un bel giorno qualcuno ebbe una trovata: inserire lo annuncio della mostra nello elenco degli spettacoli quotidiani: e così per parecchi mesi, nella cronaca di molti giornali cittadini, la mo-

stra della ricostruzione apparve in colonnata in ordine alfabetico tra il cinema «*Modernissimo*» e il «*Novocine*».

Poi, con l'inutile speranza di migliorare la situazione, furono organizzati convegni su problemi edilizi. L'ultima di queste riunioni, alla vigilia dell'arrivo di Eisenhower fu dedicata da alcuni «esperti» governativi alle proposte da presentare ai ministri competenti, perché impartissero disposizioni per la costruzione di ricoveri antiaerei e antiatomici. Così andò a finire la mostra della ricostruzione d. c. che, dopo questa manifestazione, chiuse i battenti.

Da anni somme più o meno grandi, ma sempre molto ingenti, che potrebbero essere impiegate per qualche cosa di utile, si spendono in mostre del genere, che non servono a niente.

L'esposizione universale di Roma, la ben nota E. 42, è venuta a costare una somma pari ad almeno 30 miliardi di lire del valore attuale. Ce ne ha dato notizia sul Mondo Riccardo Musatti, constatando che «degli enormi capitali sborsati non restano in retaggio allo Stato che i ruderi dei finti colonnati e delle sculture in cemento spogliate dei marmi, un vasto lotto di terreni inutilizzati e una rete stradale che si stende come una grigia tela di ra-

gno fra le erbe selvatiche ovunque dilaganti».

Pare che ciò non basti ancora; si continua, imperterriti. Mentre i giornali comunicano la nomina a commissario dell'E.42 del prof. Virgilio Testa, che fu segretario generale del comune di Roma alla epoca degli «sventramenti» del centro cittadino (quelli che provocarono la nascita delle borgate, e diedero via libera a frotte di speculatori della edilizia), si annuncia per la prossima primavera una grande «Esposizione delle attività italiane nel mondo». Con miliardi di cartapesta si continuano a costruire le «opere del regime».

Camel

Storia dell'architettura moderna

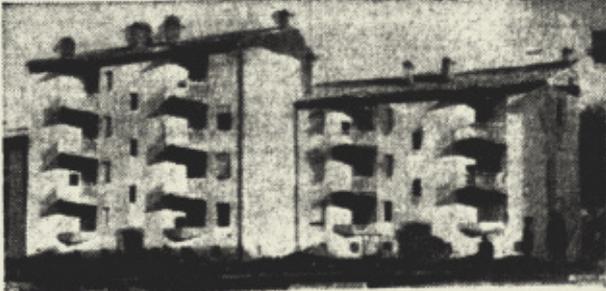
Per le edizioni Einaudi è uscita la «Storia dell'architettura moderna» di Bruno Zevi. È un'ampia trattazione dell'argomento, corredata da una molto vasta e utile bibliografia.

Concorso ad Avellino

Tra gli architetti della Campania è bandito un concorso per la progettazione di abitazioni per il comune di Avellino. Il termine per la partecipazione scade il 15 marzo.

Un'iniziativa studentesca

Alla Facoltà di Architettura di Roma gli studenti hanno organizzato una mostra fotografica delle opere degli architetti olandesi Brinkmann e Van der Vlugt. Resterà aperta fino al 12 p.v.



TERNI — Un gruppo di abitazioni, costruite per esec. dell'amministrazione comunale democratica, su progetto di Mario Ridolfi

“Notizie di architettura”
l'Unità
 Roma
 2 marzo 1951, p. 3.

PABLO PICASSO E LE GUARDIE BIANCHE

di RENATO GUTTUSO

Le «guardie bianche» della cultura liberale hanno recentemente trovata nuova occasione per insorgere in nome degli immortali principi: Picasso, «nulla senilità e decadenza del quale si erano dilungati al momento della sua iscrizione al Partito Comunista Francese, e contro la cui opera, in occasione di una sua mostra a Londra era stata mobilitata la stampa reazionaria di tutto il mondo) è stato indirettamente oggetto di alcune considerazioni generali in un articolo riguardante la trasformazione dell'Accademia Panrusse delle arti, in Accademia delle arti dell'U.R.S.S., apparso sulla «Pravda» del 21 agosto 1947. È inutile dire che gli zelanti tutori della fama di Picasso sono gli stessi (gli stessi nomi) che al momento della iscrizione di Picasso al P.C.F. avevano decretato il suo rimbambimento.

È inutile dire che hanno protestato senza aver letto l'articolo (e noi interveniamo in ritardo perché solo ora ci è stato dato di averne la traduzione).

Inutile dire che Picasso non è stato affatto «comunificato» ma sono stati deplorati gli effetti dell'influenza sua e di Matisse («in genere dell'arte occidentale») su alcuni pittori sovietici. Inutile dire che Picasso è e rimane membro del Partito comunista francese, e che non si è sentito affatto offeso dall'articolo in questione riconoscendo egli, da buon comunista, a tutti il diritto di fargli delle lodi o delle critiche e non ritenendo, da buon comunista, che il monopolio dei giudizi sulla sua opera spetti alle «malinconiche «elites» che sappiamo.

In genere, tutte le volte che un rappresentante illustre di quella cultura alla quale «le guardie bianche» credono di appartenere dichiara di voler partecipare alla lotta dei partiti popolari, si leva un alto pianto; e allora, o lo squalificano, o promettono la sua espulsione o il suo disguido dopo qualche mese di esperienza.

Viceversa, se un mediocre giornalista tradisce il partito che gli ha fatto l'onore di tendergli la mano e si dà al libellismo più casunissimo, ecco che inventano il fenomeno Koestler, e ecco che persino le montagne si muovono persino «La critica» di B. Croce, scende dal suo Olimpo e si unisce al coro delle lodi.

Se Vittorini entra in una amichevole discussione su problemi della cultura con il capo del P.C.F., ecco che si accendono tutte le speranze, si diffonde la voce (e si stampa) che Vittorini è stato espulso.

Ma a quale mente umana, onesta e dotata di discernimento, tale procedere può apparire leale e disinteressato?

Tornando a Picasso dal quale ci avevano distratto le considerazioni di cui sopra, che sono considerazioni di costume; (ma vorrei che «le guardie bianche» comprendessero, se possono, che quanto dico riflette il pensiero mio, che firmo questo scritto, e che questo scritto non è una deliberazione del comitato centrale del P.C.I.) Picasso è e rimane un grande pittore, forse il più gran-

de pittore della società borghese capitalistica e ciò non nel senso che la sua arte sia al servizio di quella società e ne difenda in qualche modo gli interessi o che in qualche modo contribuisca a conservarla, ma nel senso obiettivo, storico, di tempo e di luogo. Egli è quello che siamo tutti noi, un attore in una società; una società che non ci piace, che troviamo ingiusta e mostruosa e contro la quale ci ribelliamo, ma dentro la quale siamo. Picasso è l'artista che più acutamente, e secondo i mezzi espressivi che l'oggi e che gli erano naturali nella società in cui agiva, ha espresso la crisi e le contraddizioni di questa società. Egli non si è ribellato come uomo soltanto, ma anche come pittore. (Ricordiamoci del fatto che durante la guerra di Spagna Picasso disegnò una serie di tavole «Sueños y mentiras de Franco» e dipinse il celebre quadro «Guernica», nelle quali opere egli si schierava con il popolo spagnolo contro i suoi assassini, interni ed esterni).

Questa ribellione cosciente non vuol dire che egli faccia una pittura socialista, nessuno di noi la fa né la può fare. Egli non è un artista sovietico nato in una società socialista, ma un pittore spagnolo che nella cultura della sua e della nostra epoca e con i mezzi che questa cultura gli consentiva ha fatto opera rivoluzionaria. Egli non può procedere che dialetticamente, dietro di lui c'è Greco, e Goya e Velasquez e Cézanne, c'è lo sviluppo di un linguaggio figurativo che non può né deve rinnegare, o abolire, o ignorare. Per una parte egli ha ceduto al formalismo della sua epoca per gran parte egli ha sviluppato e precisato l'analisi formale, per una parte egli ha immerso nelle correnti del gusto borghese un contenuto politico che non poteva non rospiare, non agire sui suoi stessi schemi formali. Questo è il passo che Picasso ha fatto verso un'arte rivoluzionaria, verso il realismo.

Oggi nostra funzione, (nostra di intellettuali italiani, francesi, inglesi, belgi, olandesi ecc.) è quella di abbattere quel che c'è da abbattere nel campo del formalismo intellettualistico, «di «pulire» l'arte moderna del «nuovo accademismo», ma è anche nostra funzione, e dovere, quello di conservare e sviluppare quegli elementi di questa arte che hanno stabilito un progresso sul naturalismo positivista, e sul freddo accademismo neo-classico; quegli elementi attraverso i quali noi ci possiamo accostare alla realtà con occhi nuovi, e attraverso i quali ci sarà permesso di esprimere i nuovi contenuti.

Se invece di trovare occasione di scandalo a ogni passo i nostri detrattori si accorgessero che i problemi variano da paese a paese, da civiltà a civiltà, da condizione a condizione, essi riuscirebbero forse a scoprire, quanto diversa dalla nostra è la realtà dell'artista sovietico.

E la necessità dei compiti che tale realtà socialista pone a tutti i suoi artisti; come li lasciarsi intaccare da «influenze occidenta-

li», da un'arte legata a crisi e a contraddizioni che nella società sovietica non esistono, intralcerrebbe il libero sviluppo di quegli artisti i quali debbono elaborare razionalmente le loro tradizioni e il loro spirito popolare nei confronti della nuova realtà che essi hanno edificato e che stanno consolidando.

Se avessero letto con mente serena (o solo se avessero letto) lo articolo incriminato si sarebbero accorti che non c'è in quello scritto un appello agli artisti comunisti d'occidente, un'ordinanza a mutare rotta, una condanna dei loro sforzi, ma c'è un consiglio agli artisti sovietici di non lasciarsi distrarre dal loro lavoro per uscire dal «formalismo» e dal «naturalismo» che sono giudicati aspetti dello stesso male.

Partitroppo molti artisti e critici non sanno ancora esistere e spiano il danno che viene inferto all'arte sovietica dalla mancanza di una demarcazione netta tra gli artisti che stanno nella piattaforma del «realismo socialista» e i formalisti assieme ai naturalisti dell'altra parte, i quali si sforzano di riportare la nostra arte indietro».

Così scrive l'editoriale della Pravda; e più avanti: «L'Accademia delle arti della U.R.S.S. è destinata a divenire il centro scientifico e combattivo della lotta contro il «formalismo»; il «naturalismo» e tutte le altre manifestazioni dell'arte contemporanea borghese, contro l'assenza di idee e l'apoliticità della creazione contro le teorie pseudo scientifiche e idealistiche nel campo dell'estetica».

Ora io mi domando su quale piattaforma può porsi oggi un artista sovietico che sia diversa da questa? Io mi domando, analizzando su quale piattaforma può porsi oggi, sia pure obbedendo ad altre necessità e ad altri problemi, un artista progressivo italiano o europeo o americano che sia diversa da questa?

Ma se perfino gli stessi critici idealisti, in nome di una «poesia» «ideale eterna» giudicano ugualmente nocivi all'opera d'arte il formalismo e il naturalismo! Dove è dunque lo scandalo, se non nella loro mala fede? Noi possiamo pensare e pensiamo che i principi generali non sono fissi in un'astratto mondo e la prassi ci dà ragione poiché le teorie estetiche cambiano con i tempi e con i luoghi, con le differenti condizioni, con il mutamento dei rapporti sociali. Che una «sovrastruttura» non può rimanere e «essere» o «esistere» immutabile, se cambia la «struttura».

Ci fu un tempo in cui Mainkowsky scriveva: «faremo risuonare i proiettili sui muri dei musei» e in quel tempo era giusto. Oggi non sarebbe più giusto, e il grande poeta sovietico, oggi, non se ne farebbe più niente del suo futurismo.

Ma non sono proprio loro, gli idealisti, che hanno puntato tanto sul concetto di «storia»? E che valore ha dunque la parola «storia», se non riescono a intenderla neppure secondo il vocabolario?

RENATO GUTTUSO

RENATO GUTTUSO
"Pablo Picasso
e le guardie bianche"
l'Unità
Roma
2 novembre 1947, p. 3.

dente Einaudi, firmata da «varie centinaia di intellettuali di tutte le parti d'Italia e di tutte le discipline culturali».

Il clima sta mutando rapidamente e nel marzo del 1945, «Rinascita» pubblica uno scritto di Mario Mafai, *Possibilità per un'arte nuova*, nel quale l'artista tratteggiando le caratteristiche di una nuova pittura inizia ad adoperare, anche se cautamente, il termine «realtà»: «la forma ha bisogno di una maggiore precisazione, di un'aderenza alla realtà in senso più vivo, quasi da creare una nuova dimensione».

L'anno della svolta di questo nuovo realismo artistico è il 1946, quando comuni interessi e convinzioni politiche riescono, almeno per qualche tempo, a rappresentare un «elemento unificatore di orientamenti ideologici e stilistici molto diversi». A Milano viene redatto il *Manifesto del Realismo di pittori e scultori*, conosciuto come *Oltre Guernica* - dal titolo dell'omonima mostra allestita dai firmatari del Manifesto nel retro del Caffè Brera - il cui premio viene intitolato alla memoria di «Ciri» Agostoni, pittore caduto in guerra a soli 22 anni. Il manifesto, pubblicato sul mensile «Numero» nel marzo 1946, ricorda le ragioni dell'impegno politico degli artisti, ribadisce la necessità di uno stretto legame con la realtà, difende la scelta espressiva della figurazione e sottolinea il legame della nuova arte con l'Uomo: «Dipingere e scolpire è per noi atto di partecipazione alla totale realtà degli uomini [...] La realtà che noi dobbiamo esprimere interessa tutti gli uomini e chiede quindi di essere concretizzata con tutti i mezzi adeguati. Questi mezzi sono oggi, come erano ieri per le grandi civiltà egiziana, greca e medioevale, le pareti e i blocchi di pietra, o anche il semplice quadro e la semplice scultura, purché partecipino di un ampio organismo che rientri nella comune attività e nei comuni biso-

gni». Il linguaggio adottato è una rivisitazione del cubismo - soprattutto quello di *Guernica*, la celebre opera di Picasso esposta nel 1937 all'Esposizione Universale di Parigi -, le tele sono caratterizzate «da forme semplificate e geometrizzanti, da colori forti ed essenziali, e dalla scelta di temi del vivere quotidiano: scene di lavoro, paesaggi e periferie urbane, secondo una tendenza linguistica e didascalica che trova riscontro negli orientamenti della politica culturale del Partito Comunista».

Nell'ottobre del 1946, questa volta a Venezia, nasce la *Nuova secessione artistica italiana*, il cui manifesto porta le firme di Birolli, Cassinari, Guttuso, C. Levi, Leoncillo, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Turcato, Vedova, Viani. Dopo qualche mese, accogliendo una richiesta di Renato Guttuso, la *Nuova Secessione* adotta la denominazione più battagliera di *Fronte Nuovo delle Arti*, con l'obiettivo di sottolineare al meglio il progetto di rinnovamento propugnato dal movimento. La prima mostra del *Fronte Nuovo* è organizzata nel luglio 1947 presso la Galleria della Spiga di Milano. Le opere presentate sono stilisticamente molto differenti e oscillano tra astrazione e figurazione, ambivalenza che emerge in maniera netta l'anno successivo allorché il *Fronte Nuovo delle Arti* partecipa con una sala riservata alla Biennale di Venezia, la prima del dopoguerra. Uno dei fattori di maggior richiamo di questa XXIV Biennale è la retrospettiva con 19 dipinti di Pablo Picasso presentata da Guttuso. Leonardo Borgese dalla Terza de «*Il Nuovo Corriere della Sera*» del 6 giugno 1948 così definisce il grande pittore spagnolo: «E va detto che Picasso appare pure vivo e mordente proprio perché lo spinge ed esalta un desiderio di interpretare la realtà concreta. Il Picasso interessante [...] è quello che narra crudamente e magari crudelmente alla spagnola». Per quanto riguarda la pittura italia-

ANTONELLO
TROMBADORI
"Ritorno a Fragalà"
Il Contemporaneo
Roma
26 febbraio 1955, p. 8.

na - continua con toni critici Borgese - «fino a due terzi del palazzo il carattere della mostra italiana appare normale. Sono artisti che dicono con ingegno o senza ingegno, con talento o senza, con genio o no, [...] quanto a loro importa, quanto credono che importi. [...] Muta bruscamente, il carattere, con un forte accento, nelle ultime sale, quasi con uno scappellotto: via gli artisti normali, quelli che il grosso pubblico capisce e può capire e avanti, invece, i "giovani", i rivoluzionari di professione o di occasione, gli eterni avanguardisti, i paurosi della natura della verità e di se stessi [...]».

La duplice anima presente nel gruppo, anche a causa delle mutate condizioni politiche, sarà la causa di un forte inasprimento di posizioni durante la *Prima Mostra Nazionale di Arte Contemporanea*, inaugurata a Bologna nell'ottobre del 1948. Il trionfo della Democrazia cristiana alle elezioni politiche di aprile, il precipitare della situazione internazionale nella guerra fredda, portano anche all'irrigidimento delle posizioni culturali all'interno del PCI, fino alla «dura presa di posizione di Togliatti in favore di un realismo sociale opposto a ogni sperimentazione astratta». Dalle pagine di «*Rinascita*», sotto lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia, il leader comunista definisce la mostra una «esposizione di errori e di scemenze». La risposta di alcuni artisti partecipanti non si fa attendere e, nel rivendicare la necessità di confronto con le esperienze europee d'avanguardia, si dichiarano assolutamente contrari alla "tabula rasa" di Togliatti, che «rischia di fare arretrare il dibattito sulla natura dell'arte figurativa contemporanea, in corso anche tra i giovani pittori comunisti». La sopravvivenza del gruppo è seriamente minata, anche se lo scioglimento ufficiale arriva due anni dopo ed è sancito dalla partecipazione in due gruppi distinti degli artisti pro-

Pa. 8

Le mostre d'arte

Ritorno a Fragalà

TROMBADORI dipinge con una matita, con un rasoio, che forma sulla tela una superficie senza rughe e fessure, il più possibile ancora di approssimazioni. Tutto è compito a dovere e non scorge dubbio sulle intenzioni dell'autore. Si dovrebbe, a prima vista, e volendosi concedere un esempio letterario, che il suo modo di esprimersi è assolutamente positivamente, trattante alle figure retoriche e all'uso degli aggettivi, che la costruzione della frase si attiene a una logica descrittiva: soggetto, predicato, complemento. Bisogna subito riconoscere che, non essendo l'intento del pittore milanese in nessun modo paragonabile a quello, ben altrimenti pacatamente, dei naturalisti o dei cercatori di poli nell'uovo, questo maniera è abbastanza singolare al giorno d'oggi e in specie nell'ambito della tendenza realista le cui più complete conquiste espressive sono proprio all'opposto, quelle di Guttuso, di Levi o di Zagari: tanto più a mio vedere, notatamente sottomotato al tentativo ideale dell'opera, e quindi non formalista, quanto più ricche di simbolici valori, di traditi, di movimento e costrutti.

La ho naturale diffidenza (e sarà anche questione di gusto, di una mia appassinata e polemica adesione al momento espressionista della pittura moderna) per le soluzioni formaliste che sollecitano un troppo tranquillo dominio della materia. Sono portato a leggere dietro quel modo di dipingere di simboli o un ingenuo sodalico, che è quanto dire, a volte, una fittiziola forma di demagogia, o, nel caso, il senso così, un modo a uso ottimismo, una meccanica tradizione di geometrie astratte orientate positivamente in mondanità e di tipo classico come qualcuno sembra volerlo definire.

Ma davanti alle sbarre compatte da Trombadori durante questi dieci anni per raggiungere quella semplicità e pacatezza espressive alle quali ho accennato, mi pare si debba argomentare e giustamente, di diverso. Si tratta qui infatti di una concezione di stile, vale a dire della conoscenza e fattiva elaborazione delle proprie possibilità creative, del pieno e controllato equilibrio tra queste e la capacità di vivere ideale dell'artista.

Basta tornare a dieci anni or sono, e ricostruire Trombadori mentre si creava in modo intelligente e aggiornato con certe soluzioni decorative di contemporaneo astratto, magari poi, qualche anno dopo, fino ai sobborghi di Parigi in cerca di un punto di vista e d'una situazione ambientale (le strutture esterne delle grandi fabbriche) che in qualche modo gli permettessero di usare il suo linguaggio preesistente (disegnati, blocchi di toni contrapposti, movimenti) per formare l'architettura i limiti ed esprimere più audacemente possibile un nuovo interesse umano e sociale per la realtà; vederlo ancora, unitosi ai compagni del Mezzogiorno, e

è il suo modo. Una donna e il suo modo. Una donna e il suo modo.

Quando si accostano lo spirito e il significato delle letture della finzione alle aperture e al significato delle grandi letture operarie e contadine per la terra e per il lavoro, non si fa nessuna e non si commette un errore storico. Trombadori è uno degli artisti nuovi che più sentono il valore di questa concezione. Anche il suo quadro *Ritorno a Fragalà* narra di una grande lotta e di una struggente situazione. Quest'opera è un punto d'arrivo, la sovrana d'una decisa periodicità di ricerca e di esperienza poetica per il giovane pittore milanese. Ed è anche una tappa imperiale nel procedere sicuro del movimento realista.

Qualcuno ha voluto contestare il modo col quale Trombadori ha affrontato e in parte risolto una composizione di così vasta misura, alle sfottate grandi, e forse più, tele di Guttuso; l'occupazione delle terre (1942). Questo contrapposto di fatto e di pensiero in tutta la grande e non detta, piuttosto intrinseca per alcuni, introduzione nella polemica del realismo un bagliore critico di disammoramento della poetica e l'incendio di elezione a modello una e dotazione dell'opera, mi pare in verità a gettare a mare il contenuto d'una, la direzione di ricerca, come a tutti gli artisti realisti. Questa direzione di ricerca che fa del suo movimento uno scuola, la prima, tra quelle moderne, nella quale trovi chiaro riflesso l'atteggiamento unitario d'una rivoluzione, si sente nazionale-popolare della creazione artistica.

L'opera di Trombadori, sulle prime, lascia perplessi per la sua vasta dimensione che sembra quasi ingiustificata rispetto alla scienza compositiva, in verità proprio di movimento e talvolta frontale, al quale il pittore



E. Trombadori: «Ritorno a Fragalà» (particolare di un bracciale)



E. Trombadori: «Ritorno a Fragalà» (particolare della donna in vesti)

IL CONTEMPORANEO

Allievo Cappellari: «Golfo della Spagna»

si è rifiuto per ricogliere in primo piano, attorcigliato al busto centrale del cippo funebre, il gruppo di figure. E sembra inoltre che nell'eccessiva ampiezza della superficie debba finire per dissolversi quel tipo di compenso lirico e di accento lirico che rende memorabili alcuni particolari dell'opera. Ma non è così, quel tipo di rilievo via pensiero in tutta la grande e non detta, piuttosto intrinseca per alcuni, introduzione nella polemica del realismo un bagliore critico di disammoramento della poetica e l'incendio di elezione a modello una e dotazione dell'opera, mi pare in verità a gettare a mare il contenuto d'una, la direzione di ricerca, come a tutti gli artisti realisti. Questa direzione di ricerca che fa del suo movimento uno scuola, la prima, tra quelle moderne, nella quale trovi chiaro riflesso l'atteggiamento unitario d'una rivoluzione, si sente nazionale-popolare della creazione artistica.

L'opera di Trombadori, sulle prime, lascia perplessi per la sua vasta dimensione che sembra quasi ingiustificata rispetto alla scienza compositiva, in verità proprio di movimento e talvolta frontale, al quale il pittore

"L'arte contro la barbarie"
l'Unità
Roma
20 gennaio 1951, p. 3.

"Gli intellettuali italiani al Presidente Einaudi"
l'Unità
Roma
16 marzo 1951, p. 3.

Venerdì 16 marzo 1951

IN DIFESA DELLA MOSTRA "L'ARTE CONTRO LA BARBARIE."

Gli intellettuali italiani al Presidente Einaudi

Centinaia di firme e di lettere di protesta

Un larghissimo movimento di protesta si va sviluppando in tutto il Paese in difesa dei diritti della arte e della cultura, così brutalmente offesi dalle recenti disposizioni della Questura...

La petizione ridiva inaspettata che più volte gli uomini di cultura senza distinzione d'ideologia e di fede politica, si sono mossi conosciuti nel denunciare i tentativi compiuti da parte...

«E' stato indolci vietato...» prosegue la petizione ad Einaudi... per la seconda volta, chiedendo la libertà di espressione culturale...

Dopo aver fatto la storia della letteratura poliziesca contro la Mosca, la Petizione sottolinea la necessità di rilevare l'arbitrio e l'arbitrio di un sistema di censura...

Si ribellano nel campo della cultura il rispetto della legge... termina la Petizione... un affronto per l'interesse degli italiani...

Diamo qui una elenco parziale dei firmatari delle lettere di protesta e della Petizione, i quali completamente involontari a parte cessano di intellettuali...

Alberto Arbasino, architetto; Alberto Arbasino, architetto; Alberto Arbasino, architetto; Alberto Arbasino, architetto...



GIUSEPPE ZIGAINA - «Lo aprire della guerra» (Disegno dell'arte contro la barbarie)

professori: Giuseppe Sabatini, professore all'Università di Roma; Giuseppe Sabatini, professore all'Università di Roma; Giuseppe Sabatini, professore all'Università di Roma...

L'ARTE CONTRO LA BARBARIE

Una grande mostra organizzata alla Galleria di Roma con la partecipazione di oltre 60 pittori, scultori e disegnatisti, documenta l'aperta posizione di lotta degli artisti italiani contro la politica gerga-fascista del governo...

Message contro la guerra

Difendere anche dall'ultima petizione... un grande movimento di protesta si va sviluppando in tutto il Paese...



Questa mostra è dedicata ai soldati Sovietici, Americani, Inglesi, Francesi caduti nella seconda guerra mondiale perché tutti gli uomini possono essere liberi e fratelli.

LEONARDO BORGESÉ
 "Divisa in due
 la pittura italiana"
 Il Nuovo
 Corriere della Sera
 Milano
 6 giugno 1948, p. 3.

venienti dal *Fronte* alla Biennale del 1950: quello degli «aderenti all'ortodossia estetica del Partito Comunista Italiano», e «quello degli astrattisti» dai quali nel 1952 nascerà il *Gruppo degli Otto* di Lionello Venturi.

La parola "realismo" è ormai carica di equivoci, tanto che Renato Guttuso nel 1952 pubblica su «*Società*» un articolo dal titolo *Sulla via del realismo*, che esprime compiutamente la tensione ormai esistente nello schieramento realista della pittura italiana del dopoguerra: «Da qualche tempo si parla, in Italia, diritto e a rovescio di "neo-realismo". Ho buone ragioni per aborreire questo termine equivoco e giornalistico. Questa formula, forse perché essendo stata usata per il cinema è rimasta nell'orecchio più facilmente, ha avuto in Italia molta fortuna [...] Dicendo "neo-realismo" i troppi mestatori che si occupano, non si sa perché, di pittura, hanno avuto modo di fare le peggiori confusioni». La dichiarazione dell'artista è diretta a quanti usano il termine "neo-realismo" come etichetta per combattere il movimento riducendolo, e quindi silenzioso, a semplice episodio di «revival storico, già definito e sostanzialmente concluso». Di contro Guttuso sottolinea che "realismo" in pittura «vuol dire espressione della realtà la quale non è ideale eterno e immobile ma continuamente si muove, si sviluppa e si trasforma», è per questo che l'espressione "neo-realismo" è per lui priva di senso. La *querelle* terminologica spiega anche il perché del nome, «*Realismo*», dato alla rivista ufficiale del raggruppamento, fondata nel 1952 e attiva fino al 1956, fino all'esaurimento definitivo del movimento, allorché «quasi tutti i protagonisti agiscono ormai isolati o in schieramenti diversi o addirittura contrastanti», mentre l'emergere di nuove ipotesi estetiche e stilistiche muta completamente l'orizzonte dell'arte contemporanea.

CORRIERE DELLA SERA

PRIMA OCCHIATA ALLA BIENNALE

DIVISA IN DUE LA PITTURA ITALIANA

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE
Venezia 5 giugno.

Ogli impressionisti (con Van Gogh, Gauguin e Lautrec) il nascente nuovo nel padiglione tedesco. Questa, tutti lo sanno, è la migliore mostra della Biennale ed una delle migliori che si possano mai vedere. Fra le altre mostre importanti sono quella di Turner, quella di Kosocchia, quella dei Siegel con Ensor, quella dei Francesi nel loro padiglione e — nel palazzo centrale dell'Italia — quella di Picasso, quella del Tedeschi non nati, quella di Klee, e quella della collezione Guggenheim (cubisti, astrattisti, surrealisti). Di tutte parleremo diffusamente nelle prossime corrispondenze: oggi come oggi ci preme dire solo qualcosa a proposito degli impressionisti e di Picasso. In questo pare certo che sia la vecchia arte, sia la nuova faranno colpo sui nostri artisti sempre così svegli e sensibili, sempre aperti e accettabili con entusiasmo le varie vertenze. Ebbene, va detto subito che gli impressionisti sono più che i nostri e potenti, pittori niente adatti e borghesi a proprio perché pittori e, prima che pittori, psicologi, intelligenti, umani. E va detto che Picasso appare perché lo spinge ed esalta un desiderio di interpretare la realtà concreta. Il Picasso interessante non è davvero quello polemico né quello astrattista. Con tutti i suoi difetti, è quello che narra crudamente e magari crudelmente, alla spagnola. I nostri picassiani, i nostri astrattisti, i nostri surrealisti dovrebbero capire alla fine tali precetti: invece possono quasi sempre cadere per troppo decorazione, per troppa decorazione, per sensualità, per melina letteraria, per sentimentalismo. Lo stesso Paul Klee, un nome dell'astrattismo, nelle sue cose più riuscite si vede ben chiaro che ripeteva i toni e i ritmi della natura. Del resto, perfino in un bel tappeto il procedimento creativo non è diverso.

Gli Italiani

Ma ogni nel gran palazzo italiano vogliamo e dobbiamo segnare prima gli Italiani con le loro cantine e centinaia di opere in pittura e in scultura, e poi a ritorni e a morti e coi loro più aperti presidenti generali, il nostro non potrà essere che un invito e assai par-

Fino a un certo punto la mostra ha caratteri normali: poi si svolta bruscamente nell'arte "che il pubblico non capisce,"

disti, i paurosi della natura, della verità e di se stessi, i fanatismi e gli impetenti, i canditi sciocchi e i Ghiga di ogni maniera. Avanti, dunque, quelli di sinistra.

L'abbiamo detta. E quasi non apposta: era inevitabile perché la XXIV Biennale è proprio a questa svolta. Ma siccome non la inventammo noi questa maledetta divisione, ci sia permesso di spiegare un momento. (Anzi aggiungiamo con orgoglio che noi stessi, come critici, presso quelli di sinistra) possiamo per destri e ragionieri e pesano quelli di sinistra e giacobini, i rivoluzionari proprio quelli di sinistra, e i picassiani così, e hanno applicata gli ordinari della Biennale con questo taglio netto che servirà soprattutto a isolare i poveri e sinistri e a far divertire o scandalizzare il pubblico. In realtà, non esiste una arte di sinistra o di destra, illuminata e progressista, o conservatrice e reazionaria. Dunque, accetti un Tiziano, un Manet, un Picasso buono e chiaro bene. E forse il contrario gioverà. Picasso è comunista politicamente; ma la sua pittura in Russia è bandita, il chiamato degenerata al modo che Hitler la chiamò.

La pittura sovietica contemporanea è degna sì e no del Premio Cremona; al paragone dei pittori ufficiali di Stalin il nostro Achille Beltrame era un violento anarchico della forma e del colore. Pure, quei pittori ufficiali russi sono dei commessi dei sinistri ben sicuri. Anzitutto e i primi futuristi non erano socialisti, erano fascisti addirittura; basta leggere i loro programmi. La fama di Picasso si deve ai solerti borghesi: Mafai, come dice, è una pittura da decorare, crepuscolare, borghese, sistematica. Cassineti, Biondi, Santomaso, Viani, Franchina, Paganini e altri pittori e scultori che puritano di idee reazionarie hanno un'arte spicciamente borghese nel peggiore significato: ultraraffinata, sensuale e sessuale, lussuosa; un'arte certo non fatta per le "masse", ma per i "borghesi", come un'immagine da "masse", che

lingua? delgono? Il bizantino, il romanesco, il gotico strano sistema di questa forma di permissivo. Che cosa accadrà se un scrittore per farsi capire meglio oggi scriveva in greco o in provenzale? L'hanno mai pensato certi sinistri e che dipingono come loro scrivono, certi autori drammatici di fresco disonesti? Basta; lo scappellotto al pubblico (non ai critici, calafatti ormai davanti a qualsiasi meraviglia) piace per varie ragioni o cause. Accadrà che bene prima di tagliare un'intera ala della Biennale.

Assurda definizione

Vuolero o no, oggi in tutto il mondo — salvo che nella U.R.S.S. — è proprio nel Paese non di sinistra e meno di sinistra il più picassiano, il meno astrattista, il meno surrealista. All'ultimo Salon di Parigi c'erano cinque o seicento astrattisti. Negli Stati Uniti galleggiano pure, e si contano parecchie tendenze astrattiste ben distinguibili riguardo allo stile, alle forme, e ai contenuti stessi. (Non mancano mai, e precisissimi, in nessuna forma astratta). Dunque, il sole non è appena italiano e veneziano. Dunque esiste un pubblico che apprezza, che capisce, che compra quest'arte; non ci sarà appena la signora Peggy Guggenheim.

Che siano tutti snobisti o travisti? Tutti e degenerati? Simili sentenze non potrebbero venire che da un degenerato. Hitler sembra non protuberare ad tratti spesso di ingenuità e più spesso ancora di moda. Con la fine dell'Ottocento e col principio del Nove in diversi paesi si potevano notare i segni di degenerazione: in Cézanne, in Van Gogh, in Gauguin. Ma erano segni che si curavano in un Timoteo o in un Raffaello e in un Michelangelo potevano essere notati segni di perfezione, in certo qual modo, di stanchezza, e del Cinquecento furono pure ben notati e seguirono così i manieristi, coloro che ripetevano con un'incapacità disgreganti, mescolando raccomandando, motivi dei grandi senk. Dopo i grandi dell'Ottocento vennero i manieristi, cioè i selvaggi, e quindi i cubisti e poi gli astrattisti ecc. Nacsero così pure i manieristi del nostro tempo, stampo che non si può essere artisti se non si è o si è stati, cubisti o picassiani. Logico che i giovani creano, obbediscono, combattono. Picasso aderì ufficialmente al comu-

3



Cesare Breviglieri: «Il matrimonio».

«facettatura dei piani di Cézanne o il torgore plastico di Rodin o il soffio chiaroscuro di Medardo Rosso; o questo o quel segno di tanti altri artisti importanti. Anche il segno dei negri fu sfruttato; anche quello degli animali greci. Tutto in tenera e indifferenza, perché quando si comincia col manierismo oggi non si riesce più a sentire, troppo essendo diffuso la cultura o almeno la conoscenza, o anche la semplice curiosità fra gli artisti contemporanei. Bisogna che ce ne parliamo: si vive nel manierismo, si fa un'arte più di forma e di materia che di spirito, più di decorazione che di illustrazione. Rimede e chi potrebbe imporre? Certo è che gli uomini dovranno tornare a un'arte dello spirito, dell'intelligenza, dell'umanità.

Da noi Italiani — gente che sempre amò poco l'astratto e molto il naturale e l'umano — l'arte picassiana, neopicassiana, cubista, neocubista, futurista, neofuturista, astrattista, astratto-concretista, surrealista, viscerale e via dicendo oggi viene coltivata ed è espuesta con generosità assurda per cause non sempre giuste e non sempre ingiuste.

Molta responsabilità tocca al nostro paese. C'è perfino chi, oltre che dal confronto con Picasso, il vuol rimproverare che seguitano il proponimento di usare la massima ostilità possibile nelle due all'anticipatamente d'accordi della Biennale italiana.

Leonardo Borgesé



“Vita da Minatore”,
foto di John Phillips
Epoca
Milano
28 ottobre 1950, p. 23.

La Fotografia, «fare il ritratto all’Italia»

Il dibattito teorico sulla rappresentazione fotografica della realtà in Italia si accende già dalla fine degli anni Venti. All’inizio del decennio successivo la propaganda fascista apre definitivamente la strada alla prassi della documentazione fotografica, mezzo di comunicazione per eccellenza per un popolo in gran parte analfabeta. Ma accanto «alle immagini dei lavoratori orgogliosi e sorridenti per il “benessere” creato dal Duce», gli obiettivi inquadrano anche altre realtà fatte di miseria e arretratezza e sul finire del decennio i giornali iniziano a inserire nelle loro pagine fotografie che documentano scene di vita vera.

Immagini di «un’Italia “brutta”, finalmente non retorica, spogliata e viva nella sua essenza reale» sono quelle realizzate da Alberto Lattuada che nel 1941, per le edizioni di «*Corrente*», pubblica *Occhio Quadrato*. L’opera contiene “26 tavole fotografiche”, scatti realizzati dall’autore a partire dal 1937 per le strade di Milano, cercando «di tener sempre vivo il rapporto dell’uomo con le cose». La presenza dell’uomo nelle fotografie di *Occhio Quadrato* è infatti continua e, come dichiara lo stesso Lattuada, «anche là dove sono rappresentati oggetti materiali, il punto di vista non è quello della pura forma, del gioco della luce e dell’ombra, ma è quello dell’assidua memoria della nostra vita e dei segni che la fatica di vivere lascia sugli oggetti che ci sono compagni».

Altra tappa fondamentale nel rinnovamento dello sguardo fotografico è la pubblicazione dell’Annuario *Domus* del 1943, *Fotografia. Prima rassegna dell’attività fotografica in Italia*, che rappresenta la prima documentazione completa sulle tendenze della fotografia nazionale del tempo e contemporaneamente un forte segnale di rinnovamento. La necessità del cam-

biamento è bene evidenziata da Ermanno Federico Scopinich nel saggio *Considerazioni sulla fotografia italiana*, nel quale l’autore sottolinea che «almeno tre generazioni di fotografi hanno svolto per anni il tema delle pecore al pascolo, dei riflessi, del tramonto sul lago, delle onnipresenti monache con le vesti al vento, convinti che solo soggetti di questo genere fossero adatti ad essere interpretati “artisticamente”, senza preoccuparsi del mondo, della vita, e della mentalità che cambiava, della rivoluzione prima e della evoluzione poi, dei valori etici e morali della nostra cultura».

Ma la guerra cambia tutto. Con la caduta del fascismo e poi con la fine della guerra l’Italia vive una condizione di vera e propria fame di immagini del reale, dovuta al bisogno di documentare, testimoniare, denunciare, indagare, di dare un volto al nostro paese capace di creare una «identificazione collettiva», in altre parole di fare il ritratto all’Italia. Anche se appare subito evidente che il Neorealismo in fotografia – come del resto in altri campi espressivi – non ha codici definiti, né fa capo ad una scuola, ma «rimane un insieme di voci libero e, per certi versi contraddittorio», che trova significato unitario in «quelle pulsioni civili che contagiarono i diversi approcci: professionali, amatoriali, scientifici, politici e idealisti».

Queste istanze trovano un terreno fertile e privilegiato nel fotogiornalismo, che riesce a trasformare il sentimento della pietà in concreto impegno civile. Il fotogiornalismo inizia a farsi strada nei rotocalchi italiani negli anni Trenta, come documentano le fotografie di Cesare Barzacchi sulle pagine di «*Omnibus*» di Leo Longanesi, e quelle di Lamberto Sorrentino e di Federico Patellani sul mondadoriano «*Tempo*». Quest’ultimo in particolare realizza la prima esperienza di orientamento interna-

zionale nel fotogiornalismo italiano grazie all'innovativa introduzione del "fototesto", nel quale l'immagine prevale quantitativamente sul testo scritto, anche grazie alla collaborazione di fotografi del calibro di Lucio Ridenti, Giuseppe Pagano, Giuseppe Cesano e Gino Visentini, oltre, come già detto, agli scatti di Federico Patellani e all'impaginazione di Bruno Munari.

Proprio Federico Patellani, nel già citato annuario *Domus* del 1943, pubblica un importante saggio che può considerarsi un vero manifesto del fotogiornalismo italiano: *Il giornalista nuova formula*. Patellani sottolinea che «la "nuova formula" del fotogiornalismo sovverte il rapporto tra fotografia e parola, affidando la funzione comunicativa predominante all'immagine e imponendo in tal modo il gusto già diffuso dal cinema documentario e di attualità». Non è dunque un caso se nel 1950 i primi dieci numeri della mondadoriana e innovativa *«Epoca»* – nata anche grazie alla collaborazione di Cesare Zavattini, che partecipa all'ideazione del giornale – sono interamente illustrati dagli scatti di fotografi di altissimo livello, da Robert Capa a John Phillips. Questo mutamento nella prospettiva dello sguardo è il nucleo che muove la fotografia neorealista «che invade ogni genere di supporto della comunicazione: da quello più alto, rivolto ad un pubblico colto [...] fino alle brochure dei film che vengono raccontati con la formula del fotoromanzo». Nell'immediato dopoguerra, peraltro, il tema della collaborazione tra fotografia e cinema assume progressivamente un peso sempre maggiore che si esprime, oltre che nella prassi del cinema documentario e della fotografia giornalistica, anche nel dibattito teorico su riviste come *«Cinema»*, *«Bianco e Nero»*, *«Ferrania»*, e nelle discussioni che ani-

mano grandi circoli fotografici come *La Bussola* e *La Gondola*. Il rapporto tra cinema e fotografia negli anni del dopoguerra si fa così stretto che sulle pagine di *«Cinema Nuovo»* vengono pubblicati servizi fotografici «come spunto» per potenziali film strettamente neorealisti, alcuni dei quali sono delle vere e proprie pietre miliari della fotografia italiana. Indimenticabili alcune indagini foto-documentarie pubblicate nel 1955: *Le invasate*, di Chiara Samugheo ed Emilio Tadini sulle "tarantate" del Salento; *Narrare la Lucania* con testo di Ernesto De Martino e fotografie di Benedetto Benedetti, che sono anche causa del sequestro della rivista in quanto «incriminate come offensive del pudore»; *Borgo di Dio*, realizzata da Enzo Sellerio sulla comunità di Danilo Dolci a Partinico.

I *fotoreportage* di *«Cinema Nuovo»* segnalano anche un'altra specificità della fotografia italiana di questi anni: la riscoperta del Mezzogiorno, «*Leitmotiv* delle missioni etnografiche di quegli anni» che utilizzano la macchina fotografica come testimone imparziale della ricerca. Il Sud è «il grande evento fotografico del dopoguerra, che precede e accompagna la grande migrazione interna, mescolandosi in modo spontaneo e talora ingenuo alle agitazioni contadine». L'eccezionalità del momento storico, il desiderio di scoprire e raccontare una parte di Paese quasi ignota fanno produrre foto straordinarie come, un esempio per tutte, quelle di Tino Petrelli su Africo, pubblicate in un servizio de *«L'Europeo»*, che fanno parte di una inchiesta sul Mezzogiorno lanciata dal giornale a partire dal febbraio 1948. Anche se non sono certamente da meno gli scatti di Tullio Farabola sulla Milano della ricostruzione, che possono essere paragonati per intensità alle immagini di *Miracolo a Milano* di De Sica.

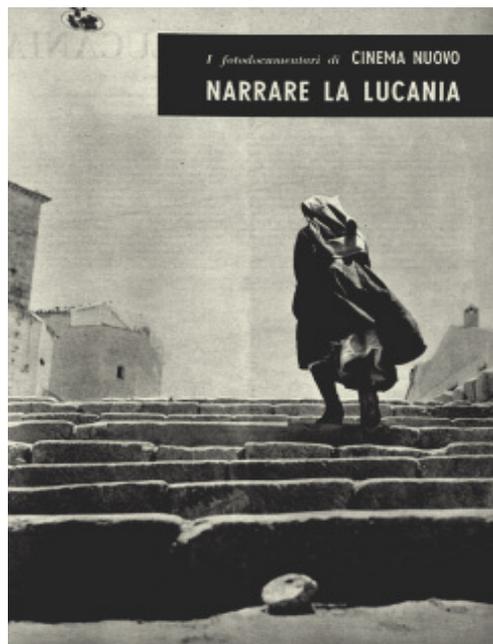
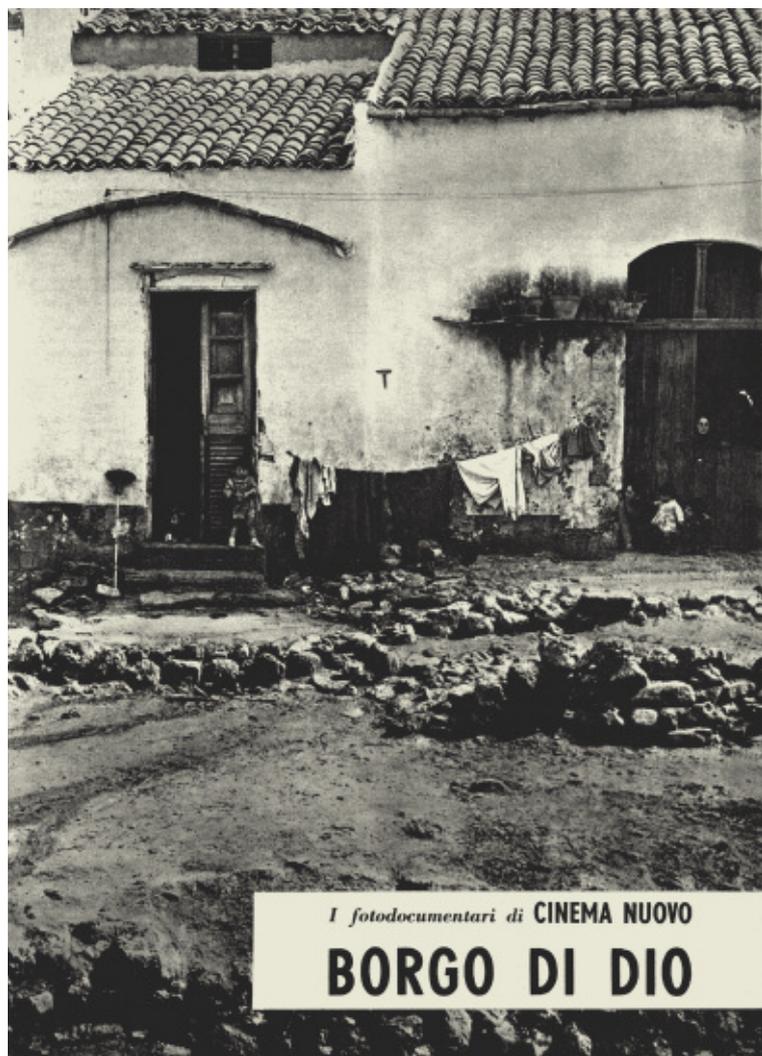


“Le invasate”, foto di Chiara Samugheo e Emilio Tadini
Cinema Nuovo
Milano
10 gennaio 1955, p. 17.

“Borgo di Dio”,
foto di Enzo Sellerio
Cinema Nuovo
Milano
25 giugno 1955, p. 457.

“Narrare la Lucania”,
foto di
Benedetto Benedetti
Cinema Nuovo
Milano
25 maggio 1955, p. 377.

74



Il mondo dell'editoria, dal canto suo, presta una sempre maggiore attenzione alla finalità narrativa nell'uso delle immagini, come dimostra il “fotodocumentario” che utilizza le immagini con una intenzione che esorbita da quella puramente didascalica. Un precoce esempio di “fotodocumentario” è *Americana*, antologia di narrativa statunitense realizzata da Elio Vittorini nel 1941, che unisce ai racconti le foto tratte dai rotocalchi e i fotogrammi dei film. La sperimentazione avviata con *Americana* trova piena attuazione alla fine della guerra con la rivista «*Il Politecnico*» e nel 1953 con l'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*, che Vittorini realizza per Bompiani con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi.

Merita infine ricordare che la fotografia del dopoguerra esplora il territorio anche come memoria individuale, per denunciarne a volte la miseria, oltre il pericolo che il progresso possa cancellare tradizioni e identità locali, dando così vita ad un variegato mosaico di sguardi, da quello di Pietro Donzelli sul delta del Po, a quelli di Enrico Cattaneo, Ugo Zovetti e Mario Carrieri su Milano, o l'infinita scoperta del sud di Fosco Maraini e Fulvio Roiter, solo per citarne alcuni. L'Einaudi in questo spirito pubblica nel 1955 *Un paese*, “fotolibro” nato grazie alla collaborazione tra Cesare Zavattini e il fotografo americano

Paul Strand. Alla presentazione dell'opera partecipano letterati, attori, registi, critici e produttori. Giorgio Nani, inviato de «*La Nuova Stampa*», ci racconta dalla Terza dell'edizione serale del giornale torinese del 18-19 giugno 1955, che l'intento di Zavattini era inizialmente quello di fare un film ma, fallito il tentativo, pensò insieme all'editore Einaudi ad una «formula nuova di documentario: una guida fotodocumentata che mostrasse lati di quell'Italia minore da molti a torto trascurata». L'idea si trasforma presto in progetto tanto che, prosegue l'articolo, viene annunciata la serie dedicata ad altre città: Milano verrà descritta da Luchino Visconti, Napoli da Vittorio De Sica e Genova da Eduardo De Filippo, perché è «la città che gli sta più simpatica». L'annuncio della nascita dei primi “film stampati” a Roma sembra appassionare i rappresentanti della cultura, ma – secondo Giorgio Nani – è tutto da vedere «se questa nuova creatura del neorealismo crescerà robusta». Nello spazio di pochi anni l'Italia si avvia al suo miracolo economico e, mentre dagli Stati Uniti arriva la notizia di una nuova macchina fotografica prodotta dalla Polaroid che «immediatamente dopo aver presa la fotografia» permette anche ad un dilettante di «trarre dalla sua nuova cassetta magica una copia bella e pronta», le maggiori testate si adeguano al mondo che cambia. Il nuovo clima non ha più bisogno di *reportage* realisti, incentrati sulla vita di tutti i giorni, sulla documentazione del quotidiano, al contrario ha bisogno di celebrare i nuovi miti dell'epoca, i divi ed i regnanti: sta per arrivare il tempo dei “paparazzi”.

SUBITO STANNO A NAPOLI

Comincia la nostra inchiesta sul Mezzogiorno

ALLA MENSA DEI BIMBI POVERI I GENTORI STANNO A GUARDARE

DAL NOSTRO INVIATO TOMMASO BESOZZI

A NOTTE del trenta gennaio, in via dei Cristalli, in quella casa di tre piani che era stata dichiarata inabitabile a causa delle gravi lesioni riportate durante uno degli ultimi bombardamenti. Era una casa senza tetto e con i muri spaccati. La disposizione necessaria, per quanto riguardava i piani superiori, era stata espletata poiché la bomba aveva, tra l'altro, completamente distrutto il tetto. Che famiglia si erano, invece, installata da tempo in un luogo, cioè in una stanza a livello della strada, in quel luogo (tre metri per quattro) al quale dava una salutare il vento della porta, vivente, normalissimo cinque persone: una donna di trentacinque anni con due

figli, un ragazzo, un bambino di sei anni, un ragazzo di nove anni, un ragazzo di undici anni. Il padre era un operaio di un'azienda di calzature che lavorava in via dei Cristalli. La madre era una domestica che lavorava in via dei Cristalli. I due ragazzi erano studenti di un istituto tecnico. Il più piccolo era un bambino di sei anni.



Napoli. In questa - casa - della piazzetta San Giovanni dei Cristalli, vivono due famiglie: uno sbaglio con la moglie e due figli di dodicimila; una figlia cresciuta con un bambino all'incoscienza.



Napoli. Una ragazza nella casa dei Cristalli. Come molti altri bambini napoletani, anche questo è privo di genitori e viene educato presso un'istituto della città.

La vicenda del via dei Cristalli (casa) è una storia che si è svolta in un periodo di tempo molto breve. La casa era stata dichiarata inabitabile a causa delle gravi lesioni riportate durante uno degli ultimi bombardamenti. La famiglia si era installata in una stanza a livello della strada, in quel luogo (tre metri per quattro) al quale dava una salutare il vento della porta, vivente, normalissimo cinque persone: una donna di trentacinque anni con due figli, un ragazzo, un bambino di sei anni, un ragazzo di nove anni, un ragazzo di undici anni. Il padre era un operaio di un'azienda di calzature che lavorava in via dei Cristalli. La madre era una domestica che lavorava in via dei Cristalli. I due ragazzi erano studenti di un istituto tecnico. Il più piccolo era un bambino di sei anni.

Napoli. Una ragazza nella casa dei Cristalli. Come molti altri bambini napoletani, anche questo è privo di genitori e viene educato presso un'istituto della città.



Napoli. Una bambina in una delle tante case dei Cristalli. Come molti altri bambini napoletani, anche questa è privo di genitori e viene educato presso un'istituto della città.

La casa era stata dichiarata inabitabile a causa delle gravi lesioni riportate durante uno degli ultimi bombardamenti. La famiglia si era installata in una stanza a livello della strada, in quel luogo (tre metri per quattro) al quale dava una salutare il vento della porta, vivente, normalissimo cinque persone: una donna di trentacinque anni con due figli, un ragazzo, un bambino di sei anni, un ragazzo di nove anni, un ragazzo di undici anni. Il padre era un operaio di un'azienda di calzature che lavorava in via dei Cristalli. La madre era una domestica che lavorava in via dei Cristalli. I due ragazzi erano studenti di un istituto tecnico. Il più piccolo era un bambino di sei anni.

Napoli. Una ragazza nella casa dei Cristalli. Come molti altri bambini napoletani, anche questo è privo di genitori e viene educato presso un'istituto della città.

Napoli. Una bambina in una delle tante case dei Cristalli. Come molti altri bambini napoletani, anche questa è privo di genitori e viene educato presso un'istituto della città.

TOMMASO BESOZZI
"Subito una mano a Napoli"
L'Europeo
Milano
22 febbraio 1948, p. 3.

Una rivoluzionaria scoperta nel mondo della fotografia

Una notizia veramente rivoluzionaria per i fotografi è giunta dagli Stati Uniti. Non occorre più portare a sviluppo e stampare il rotolo di fotografie dal fotografo all'ingegnere, una nuova macchina fotografica prende cura di queste lunghe e costose operazioni in un minuto e, immediatamente dopo aver presa la fotografia, un distintivo può tranquillamente leggere dalla sua nuova cartolina magica una copia bella e pronta.

E. H. Land della Polaroid Corp. è l'uomo che ha compiuto il miracolo dopo anni di studi. Quando Land si redersi il cervello giorno e notte per riuscire a trovare il metodo per una stampa immediata delle fotografie, nessuno gli avrebbe dato un bottone per i risultati che avrebbe potuto ottenere. L'impossibile era la parola che correva sulla bocca dei suoi amici quando parlava del suo sogno. Ma Land è riuscito a spuntarla in un modo inaspettato: scoprendo un po' di baracca.

La sua nuova macchina, che presenta notevolissime delle complicazioni, ha funzionato alla perfezione da fronte ai rappresentanti della Optical Society of America, radunati a New York, per controllare cosa si era di vero nel nuovo miracolo fotografico. E, allora stabilite, Edwin Land ha fatto scattare la tendina della sua nuova macchina, frangendosi una smorfia consistente di carta negativa e positive appiccicate l'una sull'altra. Meno di un minuto dopo, appariva le due carte. Da un lato la negativa, dall'altro la fotografia stampata, positiva, nitida, che ritraeva il suo fotogenico assistente.

I fotografi attento scattarono



loro obiettivi e, ormai nelle redazioni dei loro giornali e giornali perché non era ancora loro stata assegnata la nuova macchina, si permettevano loro una grande rapidità di operazioni.

Ma in loro fretta è sembrata ingiustificata, perché occorrevano molti mesi: che prima che la Polaroid Corp. ricicli gli fabbricherà la nuova macchina fotografica, è quale ne sarà il prezzo di vendita. Ma Land ha assicurato che

"Una rivoluzionaria scoperta nel mondo della fotografia"
L'Unità (ed. piemontese)
Roma
10 aprile 1947, p. 3.

Bibliografia

76

Monografie e articoli

ASOR ROSA, Alberto. *Storia europea della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 2009.

BELLOCCHI, Ugo. *Storia del giornalismo italiano*. Vol. VIII. Bologna: Edizioni Edison, 1980.

BENVENUTO, Beppe. "Lo stato dell'arte della Terza". *Palomar. Rivista di cultura e politica*, 2 (2003): 8-20.

BENVENUTO, Beppe. *Elzeviro*. Palermo: Sellerio, 2002.

BERGAMINI, Alberto. *La Terza Pagina*. Roma: Accademia letteraria italiana, 1956.

BERTELLI, Carlo e Giulio BOLLATI. *L'immagine fotografica 1845-1945*: Storia d'Italia, Annali 2. Torino: Einaudi, 1979.

BO, Carlo. "Il Neorealismo, trent'anni dopo". *Lettere italiane* 27, 4 (1975): 396-409.

BO, Carlo. *Inchiesta sul Neorealismo*. Torino: R.A.I., 1951.

BORAGINA, Piero. "Occhio Quadrato. La magia del reale". *AFT Rivista di Storia e Fotografia* 12 (1990): 73-76.

BORSATO, Felice. *Terza pagina: Frammenti essenziali di storia del giornalismo*. Roma: Pagine, 2001.

BRIGANTI, Alessandra. *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento: Nascita e storia della Terza Pagina*. Padova: Liviana, 1972.

BRUNETTA, Gian Piero. *Guida alla storia del cinema italiano: 1903-2003*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2003.

BRUNETTA, Gian Piero. *Il cinema neorealista italiano: Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*. Roma-Bari: Laterza, 2009.

BRUNETTA, Gian Piero. *Il cinema neorealista italiano: Storia economica, politica e culturale*. Roma-Bari: Laterza, 2009.

CALVINO, Italo. "Prefazione". In *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi, 1964.

COLI, Daniela. "Fine della terza pagina o del giornalismo". *Palomar. Rivista di cultura e politica*, 2 (2003): 3-6.

CRESPI, Angelo. "Il giornalismo culturale è morto". *Palomar. Rivista di cultura e politica*, 2 (2003): 43-49.

CRESPI, Angelo. *Contro la Terza pagina*. Milano: Biblioteca di via Senato, 2004.

DE FELICE, Renzo (a cura di). *Storia dell'Italia contemporanea*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1976-1983.

DEMOCRAZIA CRISTIANA. Servizio propaganda e studi (SPES). *I congressi nazionali della Democrazia cristiana*. Roma: Edizioni Cinque Lune, 1959.

DE NICOLA, Francesco. *Neorealismo*. Milano: Bibliografica, 1996.

DE SANTI, Pier Marco. *I film di Paolo e Vittorio Taviani*. Roma: Gremese editore, 1988.

D'ISIDORO, Antonio. "L'artista e il suo tempo". In *Anastasi: Il tormento dell'essere*, a cura di R. Lazarini. Ascoli Piceno: Librati Editrice, 2002.

FALQUI, Enrico (a cura di). *Inchiesta sulla Terza pagina*. Torino: Ed. Radio Italiana, 1953.

FALQUI, Enrico. *Nostra «Terza pagina»*. Roma: Canesi, 1964.

FERRETTI, Gian Carlo e Stefano GUERRIERO. *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet: 1925-2009*. Milano: Feltrinelli, 2010.

FERRONI, Giulio. *Storia della letteratura italiana*. Milano: CDE, 1997.

FICHERA, Ada. *La terza pagina: Una tradizione italiana fra giornalismo e letteratura*. Acireale-Roma: Bonanno, 2007.

INNOCENTI, Marco. *L'Italia del dopoguerra: 1946-1960*. Milano: Mursia, 1995.

MADESANI, Angela. *Storia della fotografia*. Milano: Bruno Mondadori, 2005.

MANACORDA, Giuliano. "La letteratura neorealista a Roma". *Studi romani* 27, 1 (1979): 33-49.

MURIALDI, Paolo. *Storia del giornalismo italiano: Dalle gazzette a Internet*. Bologna: Il Mulino, 2006.

MURIALDI, Paolo. *La stampa del regime fascista*. Roma-Bari: Laterza, 2008.

NISINI, Giorgio. "Urgenza del vero: Scritture e immagini del Neorealismo". In *Immagine e scrittura*, a cura di G. Di Monte. Roma: Meltemi, 2006.

NOTO, Paolo e Francesco PITASSIO. *Il cinema neorealista*. Bologna: Archetipolibri, 2010.

PACCAGNINI, Ermanno. "Letteratura e giornalismo". In *Storia della letteratura italiana*. Milano: Garzanti, 2001.

PANDOLFI, Vito. *Teatro Italiano contemporaneo 1945-1959*. Milano: Schwartz, 1959.

PAPUZZI, Alberto. *Letteratura e giornalismo*. Roma-Bari: Laterza, 1998.

PAPUZZI, Alberto. *Professione giornalista: Le tecniche, i media, le regole*. Roma: Donzelli, 2010.

PISCHEDDA, Bruno (a cura di). *La critica letteraria e il «Corriere della Sera»*. Vol. I. Milano: Fondazione Corriere della Sera, 2011.

ROMANO, Sergio. "La Storia nelle pagine cultu-

rali dei giornali". *Palomar. Rivista di cultura e politica* 2 (2003): 26-29.

SCARPA, Domenico. "Al piano superiore, la Resistenza". In *Atlante della letteratura italiana*. Vol. III. Torino: Einaudi, 2012.

SCARPA, Domenico. "Un articolo si scrive in mezz'ora: Italo Calvino recensore". In *La parola "quotidiana": Itinerari di confini tra letteratura e giornalismo*, a cura di F. Gioviale. Firenze: Olschki Editore, 2004.

SINIGAGLIA, Alberto. "Ritorniamo al giornalismo". *Palomar. Rivista di cultura e politica* 2 (2003): 21-25.

SINISCALCHI, Claudio. *Il cinema europeo nell'epoca della secolarizzazione*. Roma: Edizioni Studium, 2008.

TESTONI, Elio (a cura di). *Eduardo De Filippo: Atti del convegno di studi sulla drammaturgia civile e sull'impegno sociale di Eduardo De Filippo senatore a vita* (Roma, 9 novembre 2004). Soveria Mannelli: Rubbettino, 2005.

VITTI, Antonio (a cura di). *Ripensare il neorealismo: Cinema, letteratura, mondo*. Pesaro: Medauro Edizioni, 2008.

Siti internet

La Biennale di Venezia. *L'Esposizione del 1948*. <http://www.labiennale.org/it/arte/storia/1948.html?back=true> (20 giugno 2013)

CIRCE, Catalogo Informatico Riviste Culturali europee, *L'Approdo*. http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/approdo.html (30 marzo 2013).

D'AMICO, Fabrizio. *Italia 1946-1954: dal Neocubismo all'Astratto-Concreto*. <http://collezionebancaditalia.it/portal/web/guest/percorsi-tematici>; (20 giugno 2013).

Enciclopedia del Cinema Treccani. *Neorealismo*. [http://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_(Enciclopedia-del-Cinema)/) (31 maggio 2013).

Enciclopedia Italiana Treccani. *Seconda guerra mondiale*. <http://www.treccani.it/enciclopedia/seconda-guerra-mondiale/> (8 marzo 2013).

L'Europeo. <http://www.leuropeo.com/info> (30 marzo 2013).

Governo Italiano. Presidenza del Consiglio dei Ministri, *Inno nazionale*. http://www.governo.it/Presidenza/ufficio_cerimoniale/cerimoniale/inno.html (30 marzo 2013).

ICoN - Italian Culture on the Net. *Il dibattito artistico in Italia nel secondo dopoguerra*. <http://www.italicon.it/it/modulo.asp?M=m00019&S=4&P=3> (20 giugno 2013).

MALTESE, Corrado. *Realismo e Neorealismi*. [http://www.treccani.it/enciclopedia/realismo_\(Enciclopedia-Novecento\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/realismo_(Enciclopedia-Novecento)/) (20 giugno 2013).

RAI. Italice. *Neorealismo: Genesi, sviluppo e repentina conclusione di un momento cruciale del nostro cinema*. http://www.italica.rai.it/scheda.php?monografia=cinema&scheda=cinema_schede_neorealismo1 (25 giugno 2013).

Senato della Repubblica. Ufficio Comunicazione Istituzionale. *Le donne elette all'Assemblea Costituente e al Senato della Repubblica*. 8 marzo 2010. <http://www.senato.it/documenti/repository/relazioni/libreria/Le%20donne%20in%20parlamento.pdf> (30 marzo 2013).



La Biblioteca del Senato “Giovanni Spadolini”

La Biblioteca del Senato inizia la sua storia a Torino nel 1848 come Biblioteca del Senato Sabauda, per poi divenire, senza soluzione di continuità, Biblioteca del Senato del Regno d'Italia ed infine Biblioteca del Senato della Repubblica, spostando la sua sede - a seguito dello spostamento della capitale - prima a Firenze (1864) e infine a Roma (1871).

Fin dalla sua istituzione, la Biblioteca del Senato ha sviluppato le proprie funzioni e accresciuto le proprie raccolte coltivando due diverse anime: propriamente parlamentare la prima, di ricerca e di cultura storica, giuridica e politica la seconda. La Biblioteca, infatti, pur sviluppando con coerenza le proprie collezioni di carattere normativo e giuridico - strettamente rispondenti alle necessità poste dallo svolgimento dell'attività legislativa, e supportandole con una base documentaria ad ampia vocazione generalista - ha curato con particolare attenzione la propria politica di acquisizioni su due fronti ben definiti: quello storico - con particolare riferimento alla storia locale italiana, e alle edizioni di fonti e documenti per la storia politica e giuridica italiana preunitaria, medievale e moderna - e quello dei giornali italiani e stranieri, dando vita ad una delle più ricche raccolte nazionali, di elevatissimo valore storico e culturale.

Tale fisionomia culturale rappresenta ancora oggi il fondamento dell'identità della Biblioteca del Senato ed è all'origine della scelta di aprirne l'accesso al pubblico (dal 2003) trasferendosi da Palazzo Madama a Palazzo della Minerva. Particolare eco al momento dell'apertura al pubblico ha avuto proprio la raccolta dei giornali, raccolta che per eccellenza riesce ad assolvere all'interno della Biblioteca una duplice funzione: di documentazione corrente dell'attualità politica in una prima fase, e di documentazione storica, politica e culturale, in un

momento successivo. Supporto indispensabile, dunque, alle esigenze informative dei parlamentari ma al contempo fonte primaria per la ricostruzione della vita politica e culturale italiana ed internazionale, oltre che per la storia del giornalismo e della stampa, filone di ricerca che negli ultimi decenni ha conosciuto un significativo sviluppo.

Riconoscendo il valore di tale collezione, la Biblioteca del Senato ha dedicato costante attenzione al suo accrescimento, alla sua conservazione e alla sua valorizzazione. Il patrimonio supera oggi i 70 giornali correnti (italiani e stranieri) e tocca circa le 580 testate chiuse.

La ricchezza di tale raccolta ha avuto come esito naturale, peraltro, quello di vedere affidato al Senato il compito di proseguirne l'incremento e la conservazione a nome delle due Camere, al momento della creazione (12 febbraio 2007) del Polo Bibliotecario Parlamentare, risultato di un processo di integrazione dei servizi e coordinamento delle raccolte con la Biblioteca della Camera dei Deputati, cui è stata affidata invece la responsabilità inerente la raccolta dei periodici italiani e stranieri.

La suddivisione dei compiti di acquisizione e raccolta del patrimonio bibliografico e documentario con la Biblioteca dell'altro ramo del Parlamento - mirante in generale a una migliore gestione e a un più funzionale utilizzo delle risorse - ha consentito, nello specifico ambito della prestigiosa raccolta dei quotidiani italiani e stranieri, di aprire nuovi fronti di valorizzazione e di sviluppare ulteriormente una già attenta politica di preservazione e ampliamento dell'accesso. Se infatti già negli anni passati si era provveduto alla microfilmatura di numerose testate per rispondere alle esigenze di consultazione del pubblico esterno e renderle compatibili con il persistere a Palazzo Madama di

un'Emeroteca dei quotidiani correnti a disposizione dell'utenza parlamentare, oggi gli sviluppi tecnologici hanno incentivato ad indirizzare le risorse verso la creazione di un archivio digitale. Questo, affiancandosi alla raccolta cartacea, consentirà non solo di potenziare notevolmente le possibilità di ricerca sul fondo, ma anche di contemperare le esigenze di conservazione e preservazione del materiale con la volontà di metterlo a disposizione di un pubblico più ampio possibile.

Infine, occorre segnalare l'attenzione che la Biblioteca del Senato ha rivolto e rivolge a pubblicazioni, mostre ed esposizioni ai fini della valorizzazione del proprio patrimonio e in particolare della ricca raccolta di giornali storici e correnti.

Tra le iniziative degli ultimi anni, sono da ricordare la pubblicazione della collana *I giornali di Minerva*, dedicata alla studio di giornali e periodici presenti nelle collezioni della Biblioteca del Senato, oltre a numerose mostre, tra le quali: *L'Italia del Risorgimento. Giornali e riviste nelle raccolte della Biblioteca del Senato (1700-1918)*; *Dalla piuma alla penna, giornalismo femminile dal 1804 al 1943*; *Luna da prima pagina*; *1960. Il mondo ai tempi della Dolce vita*; *Sudafrica: la nazione arcobaleno*. Così come vanno segnalate le esposizioni tematiche periodicamente allestite nelle sale dell'Emeroteca di Palazzo della Minerva, relative a materiali tratti dal fondo dei giornali, finalizzate a portare a conoscenza del pubblico la ricchezza e varietà del materiale conservato. In questa prospettiva rientra anche la mostra *Neorealismo in Terza pagina* che la Biblioteca del Senato ha voluto allestire per testimoniare l'importanza della stampa come fonte storica.



Biblioteca del Senato
"Giovanni
Spadolini"

10 2003
2013
ANNI
DI APERTURA
AL PUBBLICO

Piazza della Minerva, 38
00186 Roma

www.senato.it/biblioteca